

C III 9

19

C III 9/19

Landesbibliothek Coburg (70)



022002526356

**Landesbibliothek
Coburg**

CALLIROE,
TRAGEDIA TESPICA

DI

ANTONIO DE' FILISTRI,

POETA DELLA CORTE REALE

DI PRUSSIA

ED

INTENDENTE A' REGI SPETTACOLI.

BERLINO,

DALLA TIPOGRAFIA DI C. S. SPENER.

1805.

CALLIRHOE,

EIN

THESPISCHES TRAUERSPIEL

VON

A N T O N V O N F I L I S T R I ,

KÖNIGL. PREUSSISCHEM HOFDICHTER

UND

INTENDANTEN DER KÖNIGLICHEN SCHAUSPIELE.



B E R L I N ,

G E D R U C K T B E I C . S . S P E N E R .

1805.

6 III 9/19

DISCORSO PRELIMINARE.

Al primo annuncio d'una *Tragedia Tespica*, già curioso è di conoscerla, e vi si dispone con qualche parzialità l' erudito veneratore dell' antico Greco teatro; vuole esaminarla imparzialmente il dotto, che saggio nè tutto condanna, nè tutto approva quanto l' antichità produsse, e non si lascia trasportare da cieca passione per gli aurei Secoli d' Atene; dimanda il meno instruito che sia questa *Tragedia Tespica*; e con disdegno il saccentuccio chiede perchè gli si voglia regalare una sì fatta anticaglia: e perciò non sarà fuor di luogo, nè mal gradito il presente Discorso, che ad ognuno adeguatamente risponda, e nel quale indicando prima qual fosse l' essenza della *Tragedia primitiva*; esaminando da chi vita e nome abbia ricevuto, e se *Tespica* possa essa chiamarsi; e analizzandola per così dire in tutte le sue parti, si giustifichi l' impegno preso di scrivere un simil Dramma, e si

VORBERICHT.

Bey Ankündigung eines *thespischen Trauerspiels* ist der Verehrer des alten griechischen Theaters mit einer gewissen Vorliebe geneigt, es kennen zu lernen; unparteyisch prüfen will es der Gelehrte, der weise genug ist, weder alles zu verdammen, noch alles zu billigen, was das Alterthum hervorgebracht hat, und sich von keinem blinden Enthusiasmus für die goldenen Zeiten Athens hinreißen läßt; der weniger Unterrichtete verlangt zu wissen, was es mit einem thespischen Trauerspiel für eine Bewandnis habe; der eingebildete Halbgelehrte endlich fragt spöttelnd, warum man ihn mit einer solchen Antiquität regalire. Eine Vorerinnerung also, die jedem genügend antwortet, wird daher gewiß zweckmäfsig und erwünscht seyn, eine Vorerinnerung, in der nach vorausgeschickten Bemerkungen über das Wesen des ursprünglichen Trauerspiels und seinen Erfinder, und nach Beantwortung der Frage, ob ihm der Name des thespischen mit Recht gebührt, das Unternehmen, ein ähnliches Drama zu schreiben, gerechtfertigt und gezeigt

provi non avere risparmiato nè ricerche nè cura per giungere a tessere una Tragedia in quella sembianza, che le fù propria al suo nascimento.

Traggono origine dalla più remota antichità le ceremonie religiose celebrate in onore di Bacco, e che dall'Egitto passarono in Grecia. Fra queste, una ne usarono i Greci, nella quale da un certo numero di Cantori si cantava un Coro in onore di quel Nume, ogni anno dopo la vendemmia, e questo Inno, o Canzone fù detto *Trugedia*, voce composta da *Trughe* (Vendemmia) e *Ode* (Canto), il *Canto della Vendemmia*. Non mancarono Poeti, che fecero a gara a scrivere cotesti Componimenti; ne comparvero molti anche in altra stagione dell' anno, e come il capro era la vittima, che solea svenarsi a Bacco, così fù anche stabilito un capro per premio al Poeta, che era vincitore nella gara di comporre quest' Inno, o Dittirambo a Bacco,

*Chi per l'acquisto di vil capro, a gara
Trattò tragico carme *).*

e fù allora dato il nome, che non più lasciò, di *Tragedia*, al sudetto Coro, dalle parole *Tragos* (capro) e *Ode* (canto) in significato di *Canto del capro*.

Comparve poi, sei secoli innanzi all' Era Cristiana, il Poeta Tespi, a cui venne in pensiero di interrompere quella monotonia del Coro coll' introdurre un

*) *Carmines qui tragico vilem certavit ob hircum.* Oraz.
Art. Poet. v. 220.

wird, daß man keine Forschungen und keine Mühe gespart habe, um ein Trauerspiel ganz in der Form zu liefern, die ihm bey seiner Entstehung eigenthümlich war.

Die religiösen Festlichkeiten zu Ehren des Bachus haben ihren Ursprung in dem entferntesten Alterthum, und sind aus Aegypten nach Griechenland gekommen. Bey den Griechen bestand eine derselben darin, daß eine gewisse Anzahl Sänger jährlich nach der Weinlese ein Chor zum Preise des gedachten Gottes sang, und dieser Hymnus wurde *Trygoedia* genannt, welches Wort so viel als *Gefang der Weinlese* bezeichnet, von *Tryge*, Weinlese und *Ode*, Gefang. Es fehlte nicht an Dichtern, die wetteifernd dergleichen Gefänge verfertigten. Auch zu andern Jahreszeiten wurden solche Hymnen oder Dithyramben häufig gesungen, und da der Bock das Thier war, welches man dem Bachus zu opfern pflegte, so wurde ein Bock zur Belohnung für den Dichter bestimmt, der in diesem poetischen Wettkampf siegte, der

*Um einen schlechten Bock mit tragischen Gedichten stritt**).

Man gab nun dem genannten Chor den ihm gebliebenen Namen *Tragoedia*, welches Wort so viel sagt als *Bocksgesang*, von *Tragos*, Bock, und *Ode*, Gefang.

Endlich erschien sechs Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung der Dichter Thespis, der den Gedanken hatte, die Monotonie des Chors dadurch zu un-

*) *Carminum qui tragico vilem certavit ob Hircum.* Hor. Ars poet. v. 220.

Attore, che interloquisse o con quello, o fra un canto e l'altro di quello, ed ecco nato il primo Dramma, ed ecco perchè accorda il consenso di tutti i letterati incontrastato a Tespi l'onore dell' invenzione della Tragedia.

Ma siccome in nessuna delle umane opinioni tutti gli uomini mai son d'accordo, così anche in questa evvi chi dissente, e vuole tutto accordare ad Eschilo l'onore a Tespi dovuto, quello cioè dell' invenzione.

Fra i dissenzienti contansi il Sign. di Pompignan, e il P. Brumoy, i quali su tal punto decidendo con precisa assoluta sentenza, possono imporne a chi troppo facilmente lor prefi fede. Il Signor di Pompignan nella sua Vita di Eschilo impressa in fronte alla sua traduzione delle Tragedie del medesimo Poeta, ricusa affatto a Tespi l'onor dell' invenzione, citando in suo soccorso *Aristotele*, *Quintiliano*, e *Dionigi d'Alicarnasso*; ma potrassi col confronto de' medesimi Autori non difficilmente redarguire il dotto traduttore, mentre *Aristotele* dice solo che *Eschilo* fu il primo ad introdurre due Attori sulla Scena, e che prima di lui un solo ne compariva, ma non soggiunge però che quando un solo ne compariva, quella non fosse tragedia; il che serve di risposta anche al P. Brumoy, che si uniforma in tale opinione col Sign. di Pompignan. O forse ambi si lasciarono indurre dal detto di *Quintiliano*, *Eschilo* fu il primo che diede vita alla Tragedia *) o da *Dionigi*, che similmente si spiega;

*) *Tragœdias primus in lucem Aeschylus protulit.* Quintil. de Orat. l. 10. c. 1.

terbrechen, daß er eine Person einführte, die entweder mit dem Chor, oder zwischen den verschiedenen Gefängen desselben sprach. So entstand das erste Drama, und deshalb gebührt dem Thespis die Ehre, der Erfinder der Tragödie zu heißen.

So wie aber die Menschen über keinen Punkt ganz übereinstimmig denken, so giebt es auch hier einige, die anderer Meinung sind, und die dem Thespis gebührende Ehre der Erfindung durchaus dem Aeschylus beylegen wollen.

Zu diesen gehören Herr Pompignan und der P. Brumoy, welche über diesen Gegenstand so bestimmt absprechen, daß sie die Leichtgläubigen täuschen können. Der erste verfaßt in seinem Leben des Aeschylus, welches seiner Uebersetzung der Trauerspiele desselben vorgedruckt ist, dem Thespis gänzlich den Ruhm der Erfindung, und citirt als Gewährsmänner den Aristoteles, Quintilian und Dionys von Halicarnass. Allein der gelehrte Uebersetzer läßt sich durch die Ausagen eben dieser Autoren leicht widerlegen. Aristoteles sagt bloß, *Aeschylus war der erste, der zwey Schauspieler auf die Bühne brachte, da vor ihm nur einer auftrat, aber nicht, daß, so lange nur einer auftrat, noch kein Trauerspiel vorhanden war*, welches auch dem P. Brumoy zur Antwort dient, der in diesem Stück mit Herrn Pompignan gleicher Meinung ist. Vielleicht ließen sich beide durch die Worte des Quintilian: *Aeschylus war der Schöpfer des Trauerspiels* *), oder durch den Dionys von Halicarnass, der

*) *Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit. Quintil. de Orat. l. 10. c. 1.*

ma non riflessero che ambi questi Classici intendono di non nominar tragedie quelle di Tespi perchè non fornite di Dialogo d'attori; e perciò chiamano padre della tragedia *Eschilo*, che nacque nell' Attica (d'illustre famiglia) nell' ultim' anno della 63. Olimpiade, 229. della fondazione di Roma; 525. prima dell' Era Cristiana, e mezzo secolo dopo Tespi; e tale lo chiamano perchè egli fu il primo, che vi espose due Attori in dialogo.

Ma sia (col rispetto dovuto a così celebri Antesignani) permessa l'osservazione, che se quelle di *Eschilo* son tragedie, come il P. Brumoy sentenziosamente decide *), dicendo *Eschilo* avendo introdotto il secondo Attore, e per conseguenza il Dialogo, egli è il padre della Tragedia; anche Tespi coll' introdurre un Attore a interrompere la monotonia del Coro, e a vicenda interloquire con esso, v'avea introdotto il dialogo (e ciò accordar conviene se pur non si voglia contrastare che il Coro, alcuna volta almeno, rispondesse all' Attore, o l'Attore al Coro) ed eran dunque Tragedie anche quelle di Tespi. Ed anzi l'istesso P. Brumoy, nel luogo citato, è forzato a confessare

*) *Eschyle fut le veritable inventeur de la Tragedie proprement dite; il joignit un second Acteur à celui de Thespis; voilà des interlocuteurs, voilà le dialogue, et par consequent un germe de la Tragédie. C'est donc Eschyle qui en est le Père. Disc. sur l'origine de la tragedie — par le P. Brumoy.*

sich auf eine ähnliche Weise ausdrückt, in ihrem Urtheil bestimmen; aber sie bedachten nicht, daß beide Klassiker die Trauerspiele des Thespis nur darum nicht mit diesem Namen belegen, weil sie keinen Dialog enthalten, und daß sie den Aeschylus, der aus einer edlen attischen Familie im letzten Jahr der 63ten Olympiade, im 229ten der Stadt Rom, 525 vor unserer Zeitrechnung, geboren worden ist, nur deshalb als Urheber des Trauerspiels aufführen, weil er der erste war, der zwey sich unterredende Akteure auf die Bühne brachte.

Allein bey aller der Achtung, die diesen berühmten Autoren gebührt, erlaube man mir die Bemerkung: sind die Stücke des Aeschylus Trauerspiele, wie der P. Brumoy behauptet, indem er sagt, *Aeschylus, der einen zweyten Schauspieler und folglich den Dialog einführte, ist der Vater des Trauerspiels* *), so müssen auch die Stücke des Thespis Trauerspiele seyn, da dieser Dichter dadurch, daß er zur Unterbrechung der Monotonie des Chors einen Schauspieler einführte, der mit demselben sprach, der Schöpfer des Dialogs wurde, welches man zugeben muß, wenn man anders nicht bestreiten will, daß der Chor wenigstens zuweilen den Schauspieler, und der Schauspieler dem Chor antwortete. Selbst der P. Brumoy ist an dem angeführten Ort gezwungen einzu-

*) *Eschyle fut le véritable inventeur de la Tragédie proprement dite; il joignit un second Acteur à celui de Thespis; voilà des interlocuteurs, voilà le dialogue, et par conséquent un germe de la Tragédie. C'est donc Eschyle qui en est le père. Disc. sur l'origine de la tragédie par le P. Brumoy.*

che Tespi inventò l'abbozzo della Tragedia, e dice che è difficile a sapersi come Tespi abbia potuto immaginare questa Ombra di Tragedia, con l'introdotta Attore; e parlando poi d'Eschilo, dice che aggiunse Eschilo il secondo Attore, ed ecco il Germe della Tragedia. Non si faccia questione a decidere tra l'inventore dell' Ombra o dell' abbozzo, e l'inventore del Germe, ma si rifletta solo che tutti convengono che Eschilo aggiunse un secondo Attore a quel primo inventato da Tespi, e se Tespi inventò, ed Eschilo aggiunse, nieghi chi può a Tespi l'onore dell' invenzione.

Vorrà forse alcuno negarglielo col dire che anche prima di Tespi chiamavansi già Tragedie quegli Inni, o Canzoni, o Ditirambi cantati dal solo Coro in onore di Bacco, ed appoggiarsi al detto di Platone che nel suo *Minos* lasciò scritto perchè ben antica cosa è qui (cioè in Atene) la Tragedia, non già incominciata da Tespi, o Frinico (come credono), ma se vorrai riflettervi bene, troverai esser essa antichissima invenzione di questa Città *)? Ma avverta chi così ragiona che in tal modo l'onore dell' invenzione se è tolto a Tespi,

*) Η δὲ τραγῳδία ἔστι παλαιὸν ἐγείδει, οὐχ' ὡς οἰοῦνται, ἀπὸ Θέσπιδος ἀρχαμένη, ἔδ' ἀπὸ Φρυγίου ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πανν παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις, ὃν τῆς δὲ τῆς πόλεως εὐρημα. Platon. Minos, Tom. II. pag. 320., Henr. Steph. 1578. in fol.

gestehn, daß der erste Entwurf des Trauerspiels dem Thespis angehört. Es ist schwer zu begreifen, sagt er, welche Gestalt Thespis diesem Schatten von Tragödie durch Einführung eines Schauspielers gegeben hat, und weiterhin, wo er vom Aeschylus redet, bemerkt er, Aeschylus fügte den zweyten Schauspieler hinzu, und so bildete sich der Keim des Trauerspiels. Wir wollen hier nicht zwischen dem Urheber des Schattens oder des ersten Entwurfs und dem des Keims entscheiden; genug es kommen alle darin überein, daß Aeschylus zu dem ersten Akteur, den Thespis erfand, einen zweyten hinzufügte. Wenn nun aber Thespis erfand und Aeschylus hinzufügte, so verweigere, wer kann, dem Thespis die Ehre der Erfindung.

Vielleicht will sie ihm jemand deshalb streitig machen, weil schon vor Thespis die Hymnen, Lieder und Dithyramben, die von dem bloßen Chor zum Preise des Bacchus gesungen wurden, Tragödien genannt worden sind, auf das Zeugniß des Plato, der in seinem Minos schreibt: die Tragödie ist hier (in Athen) sehr alt, indem sie nicht mit Thespis oder Phrynichus, wie man glaubt, angefangen hat; sondern wenn du die Sache recht erwägst, wirst du finden, daß sie eine alte Erfindung dieser Stadt ist *). Man bedenke aber, daß so die Ehre der Erfindung,

*) Η δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐν Ἀθῆναις, οὐχ' ὡς οἰοῦνται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξάμενη, ἀλλ' ἀπὸ Φρυνίχου· ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, παννὶ παλαιὸν αὐτὸ εὐρήσεις ὅτι τῆς δὲ τῆς πόλεως εὕρημα. Platonis Minos, Tom. II. p. 320. Henr. Steph. 1578. fol.

lo è maggiormente ad Eschilo, che fiorì dopo lui; e si convinca che se accordar si deve tal vanto al primo, che introdusse chi sulla Scena rappresentasse col gesto ciò che cantava, talvolta solo, e talvolta alternando il suo discorso col Coro, è incontrastata a Tespi la palma.

*Che di Tragica Musa il carme ignoto
Tespi inventasse, e che su' plaustri erranti
Traesse i Drammi, i quai col canto, e'l gesto,
Dipinti il viso, s'esprimeano, è fama.
Dopo lui di decenti vesti, e delle
Maschere l'inventor, Eschilo, venne,
E fè compor su' travicelli il palco,
E insegnò a sostenersi in sul coturno,
Ed a parlar con maestoso stile.*

Così Orazio *), giudice giusto, che dà ad ognuno il suo. Ed il Signor Dacier: non è sì facile l'inventare come l'aggiungere alle invenzioni altrui. I cambiamenti, che Tespi avea già fatti alla Tragedia, diedero luogo ad Eschilo di farne de' nuovi, e più considerabili, **) ecc.

*) *Ignotum Tragicae genus invenisse Camænce
Dicitur, et plaustis vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque, peruncti fœcibus ora.
Post hunc personæ, pallœque repertor honestæ
Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis;
Et docuit, magnumque loqui, nitique cothurno.*
Orat. Arz. Poet. v. 275 — 280.

**) *Il n'est pas si aisé d'inventer, que d'ajouter aux inventions des autres. Les changements que Thespis avoit*

wenn sie dem Thespis geraubt wird, noch mehr dem Aeschylus, der nach ihm lebte, zu entziehen ist, und überzeuge sich, dafs, wenn man sie demjenigen beylegen will, der zuerst eine Person auf die Bühne brachte, die das Gefungene mit Action begleitete und abwechselnd mit dem Chor sprach, sie unbestritten dem Thespis gebührt.

*Für den Erfinder der Tragödie
Wird Thespis angesehen, der seine Stücke
Auf Wagen durch Personen, die mit Hefen sich
Geschminkt, absingen und agiren liefs.
Nach ihm erfand Aeschyl die Maske,
Das edlere Gewand und den Kothurn,
Erweiterte die Bühn' und lehrte
Die tragische Camön erhaben sprechen*).*

So Horaz, ein gerechter Kunstrichter, der einem jeden das Seine giebt. Herr Dacier erinnert dabey: es ist nicht so leicht zu erfinden, als zu den Erfindungen anderer etwas hinzuzusetzen. Die Veränderungen, die Thespis mit der Tragödie vorgenommen hatte, gaben dem Aeschylus Gelegenheit, neue und noch beträchtlichere zu machen **). Man bemerke das post hunc, nach ihm, des

*) *Ignotum Tragicæ genus invenisse Camoenæ
Dicitur, et plaustis vexisse poemata Thespis,
Quæ canerent, agerentque, peruncti faecibus ora.
Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ
Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.*
Hor. Ars poet. v. 275 — 280.

**) *Il n'est pas si aisé d'inventer que d'ajouter aux inventions des autres. Les changemens que Thespis avoit déjà*

Ecco il *post hunc* di Orazio; dopo questo, cioè dopo Tespi, Eschilo; e così tutti gli Autori.

Non si contende però immenso onore al secondo per aver vestiti gli Attori suoi con Manti, ed abiti maestosi, convenienti a' caratteri, e i quali tanto piacquero, che i Ministri del culto, e i personaggi i più rispettabili se li appropriarono *); per aver introdotto l'uso de' coturni (dove poi venne il detto di *calzar coturno* anche per dire *scrivere tragedie*); per aver cangiato il carro ambulante di Tespi in palco elevato, e stabile; immaginate le Decorazioni; formato (per così dire) il primo Decoratore Architetto, Agatarco, che scrisse poi un Trattato sull' Architettura Teatrale; esposti sulle Scene Tempj, Sepolcri, Eserciti, Flotte, Sbarchi, Combattimenti, Carri volanti, Apparizioni, e Spettri; reso men confuso il Coro, avendo diminuito, e ristretto il numero de' Cantori; (che fù posteriormente poi ridotto fino a quindici, e disponevansi allora i quindici cantori o in tre file a cinque a cinque, o in cinque file a tre per ognuna);

déjà faits à la Tragedie, donnèrent lieu à Eschyle d'en faire de nouveaux et de plus considérables, etc. Dacier, Remarques sur l'Art poétique d'Horace, au vers 278.

*) Non però mancano anche rapporto a tale invenzione autorevoli Scrittori, che la attribuiscono a Cherilo discepolo di Tespi.

Horaz; nämlich Aeschylus nach Thespis. So alle Autoren.

Man macht indeffen dem Nachfolger des Thespis den Ruhm nicht streitig, daß er seine Schauspieler mit majestätischen Gewändern bekleidete, die den Rollen angemessen waren, und so viel Beyfall fanden, daß die Diener des Cultus und die ehrwürdigsten Magistratspersonen sich dieselben zueigneten *); daß er den Gebrauch des Kothurns einführte (woher es nachmals kam, daß man den Ausdruck *den Kothurn anlegen* als ein Synonym von *Tragödienschreiben* gebrauchte); daß er den beweglichen Wagen des Thespis in eine hohe und feste Bühne verwandelte; daß er Dekorationen erfand; daß er, um sich dieses modernen Ausdrucks zu bedienen, den ersten Dekorateur-Architect Agatharchus bildete, der nachher einen Tractat über die theatralische Baukunst schrieb; daß er Tempel, Gräber, Armeen, Flotten, Erscheinungen und Gespenster auf die Bühne brachte; daß er den Chor besser ordnete, indem er die Anzahl Sänger verminderte, (nachmahls wurde sie auf funfzehn herabgesetzt, welche funfzehn Sänger sich in drey Reihen von je fünf, oder

fait à la Tragédie, donnèrent lieu à Eschyle d'en faire de nouveaux et de plus considérables etc. Dacier, Remarques sur l'art poétique d'Horace au vers 278.

*) Es fehlt jedoch nicht an glaubwürdigen Schriftstellern, die auch diese Erfindung dem Choerilus, einem Schüler des Thespis, beylegen.

E non meno si conceda pur, con Orazio, il pregio ad Eschilo d'avere inventato l'uso delle maschere per gli Attori (giacchè quel *persona* ne' versi citati significa certamente *maschera* e non *il personaggio*), quantunque però l'uso di *dipingersi il viso* inventato da Tespi (*peruncti foecibus ora*) ha certamente suggerita l'idea della maschera; e quantunque altri attribuiscono a Erinnico discepolo di Tespi l'uso delle maschere, da lui introdotto per trasformare gli Attori in Attrici, poichè le Donne non comparivano sulla Scena.

Ma gli encomiatori di Eschilo, che per dar tutto a lui, tutto tolgono a Tespi, voglion quello anche inventore delle danze figurate, introdotte per accompagnare il Coro, e più lo esaltano poi come il creatore del *protagonista* del Dramma. Tale lo chiama il P. Brumoy, e con lui molti si accordano, e non ha niente meno che da combattere con Aristotele chi vi si opponga. È Aristotele istesso che chiama Eschilo inventore d'un *protagonista*, d'una *prima parte*, *πρωταγωνιστὸν λόγος*, nella Tragedia.

Or si fa d'uopo mostrarsi

Non ligio al detto di verun maestro,
come dice Orazio*) e senza temer che si sdegni l'Ombra del Filosofo, usar del proprio raziocinio, e rimaner convinto che Tespi, e non Eschilo inventò il

*) *Nullius addictus jurare in verba magistri.* Oraz. Epist. 1. lib. 1. v. 14.

in fünf Reihen von je drey ordneten); auch gestehe man mit Horaz dem Aeschylus die Ehre zu, daß er den Gebrauch der Masken einführte, indem *Persona* in den citirten Versen *Maske* und nicht *Person* bedeutet, wiewohl die von Thespis eingeführte Gewohnheit sich das Gesicht zu bemahlen (*peruncti faecibus ora*) unstreitig die Idee zu den Masken gegeben hat, und wiewohl andere dem Phrynichus, einem Schüler des Thespis, die Erfindung der Maske beylegen, die er eingeführt haben soll, um die Schauspieler in Schauspielerinnen zu verwandeln, da keine Weiber auf der Bühne erschienen.

Die Lobredner des Aeschylus, die, um ihm alles beyzulegen, dem Thespis alles entziehen, wollen jenen auch zum Erfinder der figurirten Tänze machen, die zur Begleitung des Chors eingeführt worden sind, und erheben ihn noch mehr als den Schöpfer des Protagonisten. So der P. Brumoy, dem viele andere folgen; ja wer anderer Meinung ist, hat selbst den Aristoteles gegen sich, der den Aeschylus den Erfinder eines Protagonisten, einer ersten Rolle, *πρωταγωνιστὴς λόγος*, in der Tragödie nennt. Allein wir wollen

In keines Lehrers Wort gehorsam schwören,
wie Horaz sagt *), und ohne zu fürchten, daß der Schatten des Philosophen zürne, uns zu überzeugen suchen, daß Thespis und nicht Aeschylus, den Prota-

*) *Nullius addictus jurare in verba magistri.* Hor, Epist. I.
l. I. v. 14.

protagonista. Chi s'attiene ad Aristotele dice, d'accordo con lui, che chi introdusse il secondo Attore, introdusse il dialogo, e quindi uno de' due Attori dovendo sostener la parte principale, ecco il *protagonista*. Ma chi non rinunzia al diritto, che ognuno ha, di far uso di sua ragione, risponde, che chi introdusse il primo, e solo Attore a interloquire col Coro, ha introdotto il dialogo (come si è detto più sopra); e se questo Attore sostiene la parte principale, e il Coro la secondaria, ecco il *protagonista*, senza aspettar l'introduzione del secondo Attore. Di più; vi può essere il *protagonista* distinto, e visibile in un Dramma Tespico, cioè d'un solo Attore col Coro, e può non esservi *protagonista*, o esser duplice, in un Dramma sceneggiato da due Attori. Si scriva, per grazia d'esempio, il Dramma di *Piramo e Tisbe* senza altri Attori che questi due: la passione, la situazione, il carattere è il medesimo in tutti due; l'interesse è sempre per ambilo stesso; lo sviluppo è lo stesso; non v'è, nè vi può essere tra le due parti di *Piramo* e di *Tisbe*, una, che sia principale, e l'altra, che sia subalterna; dunque son due *protagonisti*, relativamente al Coro; e se il Dramma fosse scritto senza il Coro, oppure se vuol dirsi che il confronto del Coro con l'Attore non distingua il *protagonista*, ma che questo si rilevi solo dal confronto di due parti d'Attori, allora nel Dramma di *Piramo e Tisbe* vi saranno due Attori, e

gonisten erland. Diejenigen, die dem Aristoteles beypflichten, argumentiren mit ihm so: wer den zweyten Schauspieler einführte, führte den Dialog ein, und da nun ein Schauspieler die Hauptrolle spielen mußte, so gab es einen Protagonisten. Allein hierauf erwidert ein jeder, der auf das Recht, seine Vernunft zu gebrauchen, nicht Verzicht gethan hat: der, welcher den ersten und einzigen Schauspieler einführte, um mit dem Chor sich zu unterreden, ist, wie oben gesagt worden, als der Urheber des Dialogs zu betrachten, und wenn dieser Schauspieler die Hauptrolle, und der Chor die zweyte spielte, so haben wir, noch vor Einführung eines zweyten Schauspielers, einen Protagonisten. Was noch mehr ist, es kann in einem thespischen Drama, d. h. in einem Stück mit einem Schauspieler und einem Chor, einen ausgezeichneten Protagonisten, und dagegen keinen oder einen doppelten in einem Stück geben, worin zwey Personen spielen. Man wähle z. B. die Geschichte von Pyramus und Thisbe zum Gegenstand eines Dramas, worin bloß diese beiden Personen auftreten sollen. Die Leidenschaft, die Situation, der Charakter ist bey beiden gleich; das Interesse ist für beide dasselbe; von beiden Rollen kann die eine durchaus nicht Haupt- und die andere Nebenrolle seyn; es sind also in Bezug auf den Chor zwey Protagonisten vorhanden, und wenn das Stück ohne Chor geschrieben würde, oder wenn man behauptete, der Protagonist gehe nicht aus einer Vergleichung des Chors mit dem Schauspieler, sondern bloß aus einer Vergleichung der Rollen beider Schau-

protagonista nessuno, o ambidue. E si aggiunga che anzi fù di fatto chiamato *Protagonista*, o sia primo Attore l'Attore di Tespi, *Deuteronista*, o sia secondo Attore quello aggiunto da Eschilo, e *Tritagonista*, o sia terzo Attore l'altro aggiunto da Sofocle: nè *Agonista* significa altro che Attore; nè i Greci nè i Latini altro intesero per *protagonista* che l'Attore principale, quello cioè che sostiene la prima parte, la parte del personaggio più interessante nel Dramma.

In quanto poi alla danza figurata, che accompagna il Coro, della quale pure da alcuni s'attribuisce ad Eschilo l'invenzione, ciò, che si raccoglie dagli Scrittori, che formar possono autorità, è, che i discepoli di Tespi, i quali esposero Tragedie prima di Eschilo, insegnarono le danze figurate, e i gesti animati co' quali s'accompagnava il canto; anzi Atenéo chiama queste danze così adattate ai Cori nelle Tragedie, *danze filosofiche*; e chiama *ballerini* i primi poeti tragici antichi; e nomina *Frinico*, *Cherilo*, *Cratino*, *Pratina*, e l'istesso *Tespi* lor Maestro col nome di *poeti ballerini* perchè adattavano sì bene i lor Drammi al ballo del Coro, e perchè anche insegnavano il ballo a chi voleva perfezionarsi in tal arte *).

*) *Athenaeus*, in *Deipnosophist*.

spieler hervor, so giebt es in dem Drama Pyramus und Thisbe zwey Schauspieler, und es ist entweder keiner von beiden, oder jeder Protagonist. Dazu kommt, daß wirklich der eine Schauspieler des Thespis *Protagonista* oder erster Schauspieler, der zweyte des Aeschylus *Deuteragonista* oder zweyter Schauspieler, und der dritte von Sophocles hinzugefügte, *Tritagonista* oder dritter Schauspieler genannt worden ist. Agonista bezeichnet überhaupt einen Schauspieler, und die Griechen sowohl als die Römer verstanden unter *Protagonisten* nichts anders als den Hauptacteur, der die erste oder interessanteste Rolle im Stück spielte.

Was ferner den figurirten Tanz betrifft, der den Chor begleitete, und dessen Erfindung einige dem Aeschylus beylegen, so geht aus den Zeugnissen der Schriftsteller, deren Autorität hier in Betracht kommt, hervor, daß die Schüler des Thespis, welche vor Aeschylus Trauerspiele gaben, die figurirten Tänze und das lebhaftes Gebärdenpiel, mit welchem der Gesang begleitet wurde, lehrten; ja Athenaeus nennt diese den Chören angemessenen Tänze in den Trauerspielen *philosophische Tänze*, und die ersten tragischen Dichter, Phrynichus, Choerilus, Cratinus, Pratinas und selbst den Thespis, ihren Lehrer, Tänzer, weil sie ihre Dramen so gut dem Tanz des Chors anzupassen wußten, und jeden in dem Tanz unterrichteten, der sich in dieser Kunst vervollkommen wollte *).

*) Athenaeus in *Deipnosoph.*

Difficile a combinarsi con tale rapporto di Ate-
nèo è quello dei carri ambulanti, e non ben può in-
tendersi come ballassero quelli che cantavano il Coro
sopra il carro; onde si rende ragionevole il congettura-
re che così siasi cantato il Coro prima che Tespi
vi interponesse l'Attore, e forse anche per qualche
tempo dopo, prima di intrecciar le danze ai Cori, e
che poi, o da lui, o da alcuno de' suoi discepoli siasi
anche fatto cantare il Coro sul sodo terreno, e non
sul Carro, e così meglio alternata siasi la recitazione fra
quello e l'Attore, ed allora intrecciata al Coro la danza.

È tradizione che il Coro imitava co' suoi movimenti
il giro de' Corpi celesti (superstizione, che ancora a'
nostri giorni presso gli Ottomani è in vigore). Pro-
cedendo a sinistra imitava il giro del primo mobile;
rivolgendosi da sinistra a destra imitava il giro de'
Pianeti; e rimanendo immobile indicar voleva la sta-
bilità della Terra *). Sembra che tali progressioni, e
rivolgimenti si facessero da persone, che cammina-
vano, piuttosto che da carri. E quelle danze, che

*) Mar. Victorin. Artis Grammat. lib. 1. c. De Strophe,
et Antistrophe, et Epodo. —

*Igitur concentum mundi cursumque imitans Chorus cane-
bat: dextrorsumque primo tripudiando ibat (quia coelum
dextrorsum ab ortu ad occasum volvitur), dehinc sini-
strorsum redibat, quandoquidem sol lunaque, et caetera
erratica sydera, quae Graeci πλανήτας vocant, sinistror-
sum ab occasu ad ortum feruntur. Tertio consistebat
canendo, quia terra (circa quam coelum rotatur) immo-
bilis medio stat mundo. E così anche lo Scoliaсте d'Aris-
tofane.*

Dieser Bericht des Athenaeus ist schwer mit dem wandelnden Wagen des Horaz zu vereinigen, und man begreift nicht, wie diejenigen, die den Chor sangen, auf dem Wagen tanzen konnten. Man muß daher annehmen, daß der Chor auf diese Weise gefungen wurde, ehe Thespis den Schauspieler hinzugesellte, und vielleicht noch einige Zeit nachher, ehe die Tänze in die Chöre verflochten wurden, und daß nachher entweder er oder einer seiner Schüler den Chor auf dem festen Boden und nicht auf dem Wagen singen ließ, und nun den Tanz in den Chor verwebte.

Die Tradition sagt, daß der Chor mit seinen Wendungen die Bewegungen der Himmelskörper nachahmte, ein abergläubischer Gebrauch, der noch jetzt bey den Ottomannen im Schwange geht. Zur Linken schreitend stellte er die tägliche Bewegung der Himmelskugel, zur Rechten umkehrend den Lauf der Planeten dar, so wie er durch ein Beharren auf derselben Stelle die Ruhe der Erde bezeichnete *). Es scheint, daß solche Bewegungen eher von gehenden Personen als von Wagen gemacht wurden. Auch weiß man, daß jene

*) *Igitur concentum mundi cursumque imitans chorus canebat: dextrorsumque primo tripudiando ibat (quia coelum dextrorsum ab ortu ad occasum volvitur); dehinc sinistrorsum redibat, quandoquidem sol lunaque et caetera erratica sidera quae Graeci πλανήτας vocant, sinistrorsum ab occasu ad ortum feruntur. Tertio consistebat canendo, quia terra (circa quam coelum rotatur) immobilis medio stat mundo. Mar. Victorinus Artis Grammat. lib. I. c. de Strophe et Antistrophe et Epodo. Eben dies sagt der Scholiast zum Aristophanes.*

accompagnavano il canto, è noto che nell'origin loro non furono che marcie posate, regolate in cadenza, ed accompagnate da alcuni gesti, e movimenti delle braccia; come dunque sù carri? Tutto concorre a provar vera l'induzione enunciata, che sola resta a farsi, per accordar insieme i surriferiti storici rapporti, i quali talvolta lasciano al bujo del vero sulle memorie antiche, e mettono in necessità di ricorrere alle congetture.

Chi può, per grazia d'esempio, (se pur lette non abbia le tragedie di Eschilo) chi può non credere che quelle fossero da due soli Attori, e dal Coro rappresentate? Ognuno così crederà, leggendo in tutti gli Scrittori chiaramente detto che Tespi inventò il primo Attore aggiunto al Coro, Eschilo il secondo, e finalmente Sofocle il terzo, valendosi poi, al bisogno, come d'altro Attore, d'alcuno de' Cantori del Coro; e Aristotele *) dice positivamente che allora il Dramma si riposò, avendo tutto quello, che la sua nascita richiedeva? Chi dubita (dico) che due Attori siano i soli interlocutori, oltre il Coro, nelle tragedie di Eschilo? E pure ognuno che voglia prender fra le mani le sette Tragedie, che sole ci restano tra le moltissime scritte da cotesto Autore, una sola pur non ne trova che abbia due soli Attori **).

*) Η' τραγῳδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Arist. Poet. Cap. IV. pag. 5. C.

**) La Tragedia del *Prometeo legato* ha sei Attori, oltre il Coro delle Ninfe Oceanidi, anche contando come

Tänze, die den Chor begleiteten, ursprünglich nichts weiter als ruhige, taktmäßige, mit einigen Gebärden und Bewegungen der Hände begleitete Märsche waren; wie konnten sie also auf Wagen ausgeführt werden? Alles vereinigt sich, obige Induction zu rechtfertigen, durch die wir allein im Stande sind, die angeführten historischen Berichte zu vereinigen, die uns wegen ihrer Dunkelheit nöthigen, zu Muthmassungen unsere Zuflucht zu nehmen.

Wer sollte z. B., wenn er die Trauerspiele des Aeschylus nicht gelesen hätte, nicht annehmen, daß sie bloß von zwey Schauspielern und dem Chor dargestellt worden sind? Jeder muß dies glauben, wenn er in allen Schriftstellern bestimmt gesagt findet, daß Thespis den ersten Schauspieler erfand, Aeschylus den zweyten, und endlich Sophocles den dritten hinzufügte und sich nöthigenfalls noch eines der Sänger des Chors als eines Akteurs bediente. Aristoteles sagt ausdrücklich *), daß die Tragödie ruhte, da sie mit allem zu ihrem Wesen gehörigen versehen war. Wer zweifelt, sage ich, daß außer dem Chor bloß zwey Schauspieler in den Trauerspielen des Aeschylus sprechen? Und doch wird ein jeder, der die sieben Tragödien, die uns unter den vielen von diesem Dichter geschriebenen allein übrig sind, in die Hand nimmt, auch nicht eine finden, worin nur zwey Schauspieler vorkommen **).

*) Η' τραγῳδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔχει τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Arist. Poet. cap. IV. pag. 5. C.

**) Das Trauerspiel der *gefesselte Prometheus* zählt außer dem Chor der Nymphen des Oceans sechs Schauspieler,

Come dunque combinare il rapporto surriferito, confermato da tutti gli Scrittori, con la lettura delle Tragedie di quell'Autore medesimo, che prova incontrastabilmente il contrario? Mentirono gli Scrittori tutti? Ridicolo saria l'asserirlo. Eccoci dunque di bel nuovo alle induzioni, alle congetture; e non sarà forse errore il credere che quando Sofocle comparve, egli abbia aggiunto il terzo Attore, e siccome (quantunque più giovine) gareggiò, come è noto, con Eschilo, e lo vinse nella gara; anche Eschilo, o prima di ritirarsi presso Ierone in Sicilia, (al che si risolse, non soffrendo di vedersi in Atene vinto da Sofocle) o anche [dopo, valuto siasi, sull' esempio del valoroso suo emulo, di maggior numero d'Attori, e che fra queste ultime sue Tragedie siano quelle

uno il personaggio duplice la Forza e la Violenza. L'altra intitolata *i Sette contro Tebe*, ne ha cinque oltre i due Cori di Tebani. Nell'altra, *i Persiani*, sono tre gli Attori, oltre il Coro, l'Ombra di Dario, e uno del Coro, che parla anche solo. L'*Agamennone* ne ha sei oltre il Coro. In *le Coefore* sceneggiano otto Attori, oltre i due Cori, d'Uomini Argivi, e di Donne straniere. Numero anche maggiore ha luogo nella Tragedia *le Eumenidi*, dove oltre i tre Cori di Eumenidi, di Areopagiti, e di Donne Ateniesi, evvi l'Ombra di Dario, quattro Attori, e quattro del Coro delle Eumenidi, che parlano distintamente una dopo l'altra, e una principalmente ha parte per se sola. E nell'ultima intitolata *le Supplici*, parlano, oltre i Cori, Danao, Pelasgo, ed un Araldo.

Wie soll man also den obigen Bericht, den alle Schriftsteller bestätigen, mit den uns übrig gebliebenen Trauerspielen dieses Autors vereinigen, die unwiderprechlich das Gegentheil beweisen? Haben alle Schriftsteller die Unwahrheit gesagt? Es würde lächerlich seyn, dies zu behaupten. Wir müssen also von Neuem zu Inductionen und Muthmassungen unsere Zuflucht nehmen, und werden uns wahrscheinlich nicht irren, wenn wir annehmen, dafs, als Sophocles erschien, den dritten Schauspieler einführte, und, wie bekannt, mit Aeschylus wetteiferte und ihn besiegte, auch dieser, ehe er sich aus Mißvergnügen, vom Sophocles in Athen besiegt zu seyn, zum Hiero nach Sicilien begab, oder auch nachher, dem Beyspiel seines Nebenbuhlers gemäß, in seinen letzten Stücken eine grössere Anzahl von Personen aufführte, und dafs zu diesen

selbst wenn man die allegorischen Personen die *Kraft* und die *Gewalt* für eine rechnet. In den *sieben gegen Theben* kommen ausser den zwey Chören der Thebaner fünf Personen vor. In den *Perfern* agiren drey Schauspieler, ausser dem Chor, dem Schatten des Darius und einem aus dem Chor, der allein spricht. *Agamemnon* zählt sechs Personen ausser dem Chor. In den *Choephoren* agiren acht, ausser den beiden Chören von argivischen Männern und fremden Weibern. Eine noch grössere Anzahl findet sich in den *Eumeniden*, wo ausser den drey Chören der Eumeniden, der Areopagiten und der atheniensischen Weiber, der Schatten des Darius, vier Schauspieler und vier aus dem Chor der Eumeniden vorkommen, die nach einander sprechen, und von welchen besonders einer für sich eine Rolle spielt. In den *Flehenden* endlich sprechen, ausser dem Chor, Darius, Pelasgus und ein Herold!

sette, che giunsero a noi, essendosi perdute fra le altre ottanta, o forse più, che dicesi avea composte, tutte quelle, che erano da due soli Attori, e dal Coro rappresentate *).

*) Può parere, egli è vero, ben singolare il caso, e poco degno di fede il supporre che smarrite si siano tutte le tragedie di Eschilo rappresentate da due Attori, e dal Coro, e rimaste a noi sette fra le non tali; e appunto per così non credere altri pensarono che debba intendersi non già due soli Attori, in numero, aventi parte nella Tragedia, ma due soli interlocutori insieme nell' istesso tratto, quantunque tre, e quattro, e più, parte vi avessero. Ed intendendo così i due Attori di Eschilo, così intendere dovrebbe anche il solo Attore di Tespi; solo cioè un Attore in iscena col Coro, ma or un Attore or un altro, e non una sola persona, che unica avesse parte nella tragedia.

Non abbiamo tragedie di Tespi, nè puossi su ciò dar giudizio col confronto di quelle; e se nelle tragedie di Eschilo non si trovassero mai più che due Attori parlanti insieme col Coro, dubbioso forse rimarrebbe il decidere chi più al vero s'apponga. Si vuol dire che nel *Prometeo* la Forza e la Violenza formino un personaggio duplice, ma solo, e quantunque con Vulcano e Prometeo pur sono almen tre, si osserva che Prometeo non parla che dopo partito il duplice personaggio. Così vuol dirsi nei *Sette contro Tebe*, che sebbene l'Araldo, Antigona, e Ismene siano sulla Scena col Coro, gli Attori son due poichè Ismene non parla, ec. Ma nell'

feinen letzten Stücken die sieben gehören, die bis zu uns gelangt sind, indem sich unter den andern achtzig oder mehr, die er verfertigt haben soll, alle diejenigen befanden, die bloß von zwey Personen und dem Chor dargestellt wurden *).

*) Es ist wahr, es kann sonderbar und unglaublich scheinen, daß alle Trauerspiele des Aeschylus, die von zwey Schauspielern und dem Chor dargestellt worden sind, verlohren gegangen, und uns von den übrigen, die nicht von dieser Beschaffenheit waren, sieben übrig geblieben seyn sollten. Um dies nicht annehmen zu dürfen, haben einige geglaubt, daß man die Nachricht der Alten nicht gerade von zwey Schauspielern, die in den Stücken des Aeschylus gespielt hätten, sondern so zu verstehn habe, daß auf einmal nicht mehr als zwey mit einander in Unterredung gewesen wären. Nimmt man die beiden Schauspieler des Aeschylus so, so müßte man auch die Nachricht von dem einen Schauspieler des Thespis so verstehn, daß in seinen Stücken nur immer einer, bald dieser, bald jener, zugleich mit dem Chor auf der Bühne gewesen wäre, nicht aber eine einzige Person das ganze Stück hindurch. Hierüber läßt sich durch Vergleichung der Trauerspiele des Thespis nicht urtheilen, da uns keine von ihm übrig sind, und wenn in denen des Aeschylus nie mehr als zwey Schauspieler vorkämen, die auf einmal mit dem Chor sprächen, so würde es vielleicht zweifelhaft seyn, wessen Vermuthung der Wahrheit am nächsten kommt. Man will behaupten, daß im Prometheus die Kraft und die Gewalt eine einzige Person bilden, und obgleich dann mit Vulcan und Prometheus immer noch drey Personen auf der Bühne sind, so bemerkt man doch, daß Prometheus nicht eher spricht, als bis die doppelte Person abgetreten ist. Eben so kann man sagen, daß, wenn gleich in den *sieben vor Theben* der Herold, Antigone und Ismene mit dem Chor auf der Bühne sind, doch nur zwey Personen vorkommen, da Ismene nicht spricht u. s. w. Al-

Or, se la Grecia, il Lazio, e quasi tutti gli Autori, anche a noi più vicini (a riserva di pochissimi,

Agamennone ci vuol maggior fatica a sostener l'opinione, e nelle *Coefore* l'impresa è impossibile. Quando Agamennone fa sentire le sue grida, e dice che l'uccidono, tre distinti personaggi del Coro parlano ad uno per volta, ed è innegabile che questi tre Corifèi son (per quel tratto almeno) tre Attori. Nelle *Coefore* poi quando Clitemnestra si trova la prima volta con Elettra, e con Oreste e Pilade, risponde Oreste al discorso della Regina, e parla Elettra dopo di lui; e non molto dopo tornano a trovarsi insieme Oreste e Pilade con Clitemnestra, e poi che Oreste ha detto alla Madre *d'aver ucciso Egisto*, e dice *di voler uccider lei*, ella lo vuol commuovere col dirgli *che rispetti quel seno che lo allattò*, Oreste si volge a Pilade, e gli chiede *se debba esser egli l'omicida della sua propria Madre*, e Pilade gli risponde rammemorandogli gli Oracoli di Delfo, i suoi giuramenti, e gli dice *di sacrificar tutto piuttosto che tradire gli Dei*. Sono tre Attori indubitatamente, e non due, ad un tratto interlocutori. E Minerva, Apollo, Oreste, ed una delle Eumenidi (che parlando sola fa l'ufficio d'Attore) compariscono insieme, oltre il Coro, e parlano a vicenda nelle *Eumenidi*.

Non resta dunque appoggio alcuno alla surriferita credenza che gli Attori di Eschilo potessero esser molti, ma due soli alla volta interlocutori insieme col Coro; nè che varj fossero gli Attori di Tespi, ma sempre un solo interlocutore col Coro. Che l'Attore da Tespi inventato fosse una sola persona, è l'opinione che non sembra neppur dubbiosa, non che da contendersi. L'Attore inventato da Tespi, l'unico Attore di Tespi, il solo Attore introdotto da Tespi a interloquire col Coro, l'u-

Wenn nun also Griechenland, Latium, und fast alle Autoren, selbst die neuesten, mit Ausnahme eini-

lein beym *Agamemnon* ist es schwieriger, den Satz zu behaupten, und bey den *Choephoren* unmöglich. Während *Agamemnon* ein Geschrey erhebt und sagt, daß man ihn ermordet, sprechen drey verschiedene Personen des Chors nach einander, und es ist unleugbar, daß diese drey Koryphäen wenigstens an dieser Stelle eben so viele Personen vorstellen. In den *Choephoren* ferner antwortet *Orestes*, da sich *Clytämnestra* zum erstenmahl mit ihm, mit *Electra* und *Pylades* auf der Bühne befindet, auf die Rede der Königin, und *Electra* spricht nach ihm. Nicht lange nachher sind *Orestes* und *Pylades* abermahls mit der *Clytämnestra* zusammen, und nachdem *Orestes* zur Mutter gesagt hat, *er habe den Aegisth getödtet und wolle auch sie tödten*, will sie ihn dadurch zum Mitleid bewegen, daß sie ihm sagt, *er möchte doch die Brust verschonen, die ihn genährt hätte*. *Orestes* wendet sich hierauf zum *Pylades*, und fragt ihn, *ob er der Mörder seiner eigenen Mutter werden solle?* *Pylades* bringt ihm die delphischen Orakelsprüche und seine Schwüre in Erinnerung und sagt ihm, *er möchte lieber alles aufopfern, als die Götter täuschen*. Hier sprechen unbezweifelt drey Schauspieler, nicht zwey, auf einmahl. In den *Eumeniden* erscheinen *Minerva*, *Orestes* und eine der *Eumeniden*, die allein sprechend einen Schauspieler vorstellt, außer dem Chor auf der Bühne und reden abwechselnd. Die Annahme also, daß der Schauspieler beym *Aeschylus* viele seyn könnten, aber immer nur zwey auf einmal zugleich mit dem Chor sprächen, und daß der Schauspieler beym *Thespiis* gleichfalls viele gewesen wären, aber immer nur einer auf einmahl mit dem Chor gesprochen hätte, stützt sich auf nichts. In der That scheint die Meinung, daß der von *Thespiis* eingeführte Schauspieler eine einzige Person gewesen ist, gar nicht in Zweifel gezogen werden zu können. Alle Schriftsteller sprechen von Einem Schauspieler, den *Thespiis* eingeführt habe, sich mit dem Chor zu unter-

de' quali nulla vale il contrasto contro un sì preponderante consenso) hanno risguardato, e risguardano Tespi come primo inventore della Tragedia, potrà per conseguenza anche a' giorni nostri chiamarsi Tragedia quella rappresentazione, che sceneggiata venga da un solo Attore, e dal Coro; e incontrastabilmente potrà, anzi dovrà chiamarsi Tespica una tale Tragedia. E se da tutti i cittadini della Repubblica delle Lettere contasi per grave perdita lo smarrimento delle tragedie di Tespi, tanto celebrate nelle memorie antiche, non è fuor di speranza che una Tragedia Tespica potesse a' nostri giorni riscuotere applauso, quando il personaggio interlocutore atto fosse a sostenerne il peso, e quando con buona Musica, e da scelto Coro venisse eseguita. E una tale tragedia avrà il suo *Protagonista*, anche essendovi un solo Attore oltre il Coro; e potrà esservi (se vi si vuole) la

nico personaggio, che Tespi imaginò per dar riposo al Coro, e interromperne la monotonia; così si legge negli Scrittori tutti, e deve intendersi una sola, e unica persona avente parte nella tragedia; così persuade ragione, poichè al cominciare, si incomincia tutto, e in tutto da uno; e così da uno incominciò Tespi, e così credettero i più, e così opinarono i dotti de' tempi a noi più vicini; così il Dacier nelle sue *Spiegazioni all' Arte Poetica d' Orazio*, così il P. Brumoy nel suo *Discorso sull' Origine della Tragedia*, così il Metastasio nel suo *Estratto dell' Arte Poetica d' Aristotele*, ed altri; ed il grandissimo numero delle tragedie di Eschilo, che si smarrirono, può benissimo, senza inverisimiglianza, includere quelle, che con due Attori soli avrà scritte, e forse tutte prima che Sofocle comparisse.

ger wenigen, deren Widerspruch gegen eine so überwiegende Uebereinstimmung nicht in Betracht kommt, den Thespis als den Erfinder des Trauerspiels betrachtet haben und betrachten, so kann auch noch zu unsern Zeiten eine Darstellung Trauerspiel heißen, in der nur ein Schauspieler mit dem Chor agirt, und unwidersprechlich kann und muß ein solches Trauerspiel ein thespisches genannt werden. Und wenn von allen Gelehrten der Verlust der Trauerspiele des Thespis, die bey den Alten so berühmt waren, bedauert wird, so läßt sich hoffen, daß ein thespisches Trauerspiel auch noch in unsern Tagen Beyfall finden könne, wenn die handelnde Person Kraft genug hätte, das Gewicht ihrer Rolle zu tragen, und wenn das Stück mit einer guten Musik und von einem auserlesenen Chor executirt würde. Ein solches Trauerspiel wird seinen *Protagonisten* haben, wenn auch außer dem Chor nur Ein Schauspieler darin agirt; auch kann, wenn man will, der Tanz den Chor begleiten, und

halten und die Monotonie desselben zu unterbrechen, und man kann sich hierbey nichts anders denken, als eine einzige Person, die ihre Rolle in dem Stücke spielte. Dies ist auch die Meinung aller neuern Gelehrten, des Dacier in seiner *Erklärung der Dichtkunst des Horaz*, des P. Brumoy in seiner *Abhandlung über den Ursprung des Theaters*, des Metafasio in seinem *Auszuge aus der Dichtkunst des Aristoteles* und anderer. Die große Anzahl der Trauerspiele des Aeschylus, die verloren gegangen sind, kann sehr wohl alle diejenigen in sich begreifen, die er mit zwey Schauspielern geschrieben und vermuthlich vor Erscheinung des Sophocles auf die Bühne gebracht hat.

danza, che accompagni il Coro; e sarà Tragedia chiamata Tespica, senza taccia d'anacronismo.

Che si cantasse la primitiva Tragedia, è fuor di dubbio; come fuor di dubbio è pure (e il fin qui esposto abbastanza lo prova) che la Tragedia stata sia la prima rappresentazione teatrale, anteriore alla Commedia, e ad ogni sorta di Dramma. Quel Coro, che celebrava con gl' Inni, o i Ditirambi, o le Canzoni, la festa di Bacco, certamente cantava; nè un Coro parla tutto insieme mai se non cantando, e le parole di Orazio al luogo citato *) non sono di dubbia intelligenza, e chiaro indicano *il canto, e l'azione*; nè mancano in quantità passaggi d'antichi autori, riferiti in prova di ciò dal Robortello, dal Castelvetro, e dal Gravina, che non lasciano luogo a dubitarne.

Non così facile però è il sapere con certezza quante fossero nelle Tespiche Tragedie le *parti di quantità*, nè se fossero quelle, che Aristotele numera, e spiega. Ma anche in questo può l'induzione ragionata servire di guida.

Numera Aristotele quattro parti di quantità nella tragedia; il *Prologo*, l' *Episodio*, l' *Esodo*, e il *Coro*; e le spiega dicendo che il Prologo, o sia *Discorso*, che *precede*, è quella parte della Tragedia, che è anteriore alla prima comparsa del Coro; Episodio, o sia *Addizione*, tutto quel tratto, o quei tratti, che stanno fra l'uno, e

*) *Quae canerent agerentque*. Vedi la Nota (*) alla pag. 14. v. 3.

man wird ihm den Namen des thespifchen beylegen können, ohne einen Anachronismus zu begehn.

Dafs die urfprüngliche Tragödie gefungen wurde, ift außer Zweifel, fo wie es auch entſchieden ift (das Bisherige beweift es zur Genüge) dafs die Tragödie die erſte theatralifche Darſtellung gewesen ift, die vor der Komödie und jeder andern Art von Drama hergegangen. Jener Chor, der mit Hymnen, Dithyramben oder Oden das Feſt des Bachus feierte, ſang unſtreitig, ſo wie überhaupt ein Chor nicht anders als ſingend mit einemahl ſprechen kann; auch ift an der citirten Stelle des Horaz ohne Zweydeutigkeit von *Gefang* und *Action* die Rede *). Dazu kommen noch eine Menge von Robortello, Caſtelvetto und Gravina gefammelter Stellen alter Autoren, die keinem Zweifel über dieſen Gegenſtand Raum geben.

Allein nicht ſo leicht ift es, mit Sicherheit auszumitteln, welches in dem thespifchen Trauerſpiel die Theile der Quantität gewesen find, und ob es dieſen waren, die Ariſtoteles aufzählt und erklärt. Indeffen kann uns auch hierbey eine verſtändige Induction zur Führerinn dienen. Ariſtoteles zählt im Trauerſpiel vier Theile der Quantität, den *Prolog*, das *Epifodium*, den *Exodus* und den *Chor*, und erklärt ſich darüber folgendermaßen: *Prolog* ift der erſte Theil des Trauerſpiels, der vor der erſten Erſcheinung des Chors hergeht; *Epifodium* der Theil oder

*) *Quae canerent agerentque*. Siehe die Note (*) pag. 15. v. 3.

l'altro canto del Coro, cioè tutto il dramma; *Esodo*, o sia *Esito*, o *fine*, tutto quello che resta dopo che il Coro ha per l'ultima volta cantato: e suddivide poi il Coro in *Parodos*, *Stasimon*, e *Commi*, dichiarando che chiamasi *Parodos* tutto il discorso, che fa il Coro la prima volta, che comparisce sulla Scena; (al che altri aggiungono che la seconda comparsa del Coro si chiamasse *Epiparodos*); *Stasimon* ciò che il Coro già stabilito (come la greca voce significa) e fermo in teatro, canta in tuono grave, e posato, astenendosi perciò dai piedi metrici troppo precipitosi e solleciti, come sono l'anapesto, ed il trochéo; e che finalmente i *Commi* sono i lamenti del Coro in comune con quelli, che si odono dalla Scena, spiegati dalla voce *Commi*, derivata dal verbo copto, *ⲕⲟⲡⲧⲱ*, che vale *percuotere*, perchè solevano accompagnare cotesti lamenti colle percosse, che solean darsi da se stessi sulla fronte, e sul petto, i Cantori, per esprimere un vivo dolore. E questa divisione del Coro sembra riguardare, per così dire, la parte *spirituale* di esso, cioè il senso delle parole, a differenza dell'altra, già indicata, dei moti del Coro imitanti i giri de' Pianeti, che può dirsi riguardante la parte *materiale*, cioè i movimenti delle persone, che componevano il Coro, cantando o la *Strofa*, o l'*Antistrofe*, o l'*Epodo*. Procedendo a sinistra si cantava la *Strofa*, che significa *rivolgimento*; indi ritornando dalla sinistra alla destra si cantava l'*Antistrofe*, che vuol dire *rivolgimento opposto*; e ri-

die Theile, welche zwischen den verschiedenen Gefängen des Chors enthalten sind, d. h. das ganze Drama, und *Exodus* (Ausgang oder Ende) alles was noch übrig ist, nachdem der Chor zum letztenmahl gesungen hat. Er theilt dann den Chor in *Parodos*, *Stasimon* und *Kommas*, und sagt, *Parodos* sey das, was der Chor spricht, wenn er zum erstenmahl auftritt (andere setzen hinzu, die zweyte Erscheinung des Chors heiße *Epiparodos*), *Stasimon* das, was der Chor, nachdem er sich auf dem Theater ruhig postirt hat (wie das griechische Wort andeutet) in einem ernstern und ruhigen Ton singt, weshalb er sich auch der zu lebhaften Sylbenmasse, z. B. des Anapäst und Trochäus, enthält; *Kommas* endlich die Klagen des Chors in Vereinigung mit denen, die man von der Bühne her hört, vom Worte *κοπτο*, *κοπτω*, ich schlage, weil dergleichen Klagen mit Schlägen begleitet wurden, die sich die Sänger auf der Stirn, auf der Brust und anderswo zu geben pflegten, um einen lebhaften Schmerz auszudrücken. Diese Abtheilung des Chors scheint sich, um so zu sagen, auf den geistigen Theil desselben, nämlich auf den Sinn des Gesungenen, zu beziehen, zum Unterschiede des andern schon erwähnten, den man den materiellen nennen könnte, und der die den Lauf der Planeten nachahmenden Bewegungen des Chors betrifft, während er entweder die *Strophe*, die *Antistrophe* oder den *Epodos* singt. Zur Linken schreitend sang er nämlich die *Strophe*, welches Wort so viel als *Wendung* bezeichnet; von der Linken zur Rechten umkehrend die

manendo il Coro immobile cantava l' Epodo, che vale aggiunta al canto.

Ma se il Coro già esisteva prima di Tespi, e se egli fu, che aggiunse l'Attore al Coro, eccolo inventore dell' Episodio; e per conseguenza è fuor di dubbio che l' Episodio, e il Coro (due parti di quantità) avean luogo nelle Tragedie di Tespi; e v'è ben luogo a credere che le altre due parti, il Prologo, e l'Esodo, non vi mancassero; imperciocchè, di tutte le sette tragedie d' Eschilo a noi giunte, due sole, i *Persiani*, e le *Supplici* cominciano dal Coro, ed evvi in ogni altra un tratto avanti il primo cantar del Coro, il qual tratto è quello, che da Aristotele chiamasi *Prologo*; e nel *Prometeo* e nell' *Agamennone* si trova, dopo l'ultima volta, che il Coro ha cantato, quel tratto che il Filosofo citato chiama *Esodo*; e pure malgrado tale evidenza, non si trova tra gli encomiatori di Eschilo (che pur lo vogliono inventore della Tragedia, a detrimento della gloria di Tespi) una sola autorità, che lo chiami inventore nè del Prologo, nè dell' Esodo, il che non sarebbe stato trascurato per certo, non essendo già picciol merto il fissar le parti d'un poema di prima invenzione. V'è dunque gran ragione di presumere, e v'è ben luogo a credere che il Prologo, e l'Esodo si trovassero già nelle Tragedie Tespiche, sotto il qual

Antistrophe, welches so viel als *Wendung in entgegengesetzter Richtung* bedeutet, und ruhend den Epodos, welches so viel sagt, als *Zusatz zum Gesang*.

Wenn aber der Chor schon vor dem Thespis existirte, und wenn dieser es war, der den Schauspieler zum Chor hinzugesellte, so ist er der Erfinder des Episodiums. Es ist daher außer Zweifel, daß das Episodium und der Chor (zwey Theile der Quantität) in den Trauerspielen des Thespis vorhanden waren, und man hat Ursache zu glauben, daß auch die beiden andern Theile, der Prolog und der Exodus, nicht fehlten. Denn von allen sieben Trauerspielen des Aeschylus, die bis auf uns gekommen sind, fangen bloß zwey, *die Perfer* und *die Flehenden*, mit dem Chor an; in allen übrigen geht vor dem ersten Gesange des Chors der Theil her, den Aristoteles den *Prolog* nennt. Im *Prometheus* und *Agamemnon* findet sich nach dem letzten Gesange des Chors der Theil, den dieser Philosoph mit dem Namen des *Exodus* belegt, und dennoch ist unter allen Lobrednern des Aeschylus, die ihn doch so gern zum Erfinder des Trauerspiels auf Kosten des Ruhms des Thespis erheben möchten, keine einzige Autorität, die ihm die Erfindung des Prologs oder Exodus beylegte, welches gewiß nicht unterblieben seyn würde, wenn sie ihm wirklich angehörte, da es kein kleines Verdienst ist, die Theile eines neu erfundenen Gedichts zu fixiren. Man hat also alle Ursache anzunehmen, daß der Prolog und der Exodus sich schon in den thespischen Trauerspielen fanden, unter welcher Benen-

nome intendiamo non solo quelle di Tespi istesso, ma quelle altresì de' suoi discepoli, di Frinico, di Cherilo, di Cratino, e di altri fra quelli, che prima d'Eschilo, o contemporaneamente a lui composero le lor tragedie sul piano di quelle di Tespi, sceneggiate cioè da un solo Attore, e dal Coro *). E di fatti; se non si vuol credere che tutte le Tespiche Tragedie fossero assolutamente tutte simili una all' altra, tutte cominciando, e terminando col Coro, ma se vuol suppersi che talvolta abbia il personaggio interlocutore cominciata la tragedia avanti che il Coro cantasse, e talvolta abbia avuto qualche cosa a dire dopo l'ultimo canto del Coro, ecco il Prologo, e l'Esodo, ed ecco dunque nelle Tragedie Tespiche tutte le quattro parti di quantità. Non è questa che una supposizione, egli è vero, ma supposizione, che non è figlia di erroneo ragionamento; e che maggiormente si avvalora quando si voglia riflettere al costume della Tetralogia **) che si introdusse in Grecia subito dopo il nascimento della Tragedia; non

*) E ciò merita riflesso, onde non siavi alcuno che intenda per tragedia Tespica il solo Ditirambo cantato fù vaganti plaustri in aperte piazze; laddove tale tragedia non sarebbe già quella inventata da Tespi, ma sarebbe la tragedia di Teomi, di Minosse, di Auleate, tutti anteriori a Tespi; o di Epigene di Sicione (al dir di Suida), dopo il quale è contato Tespi per il decimosesto poeta tragico.

**) Tetralogía, discorso quadruplice, come la parola lo spiega, composta da *tetra τετρα*, quattro, e *logos λόγος*,

nung wir nicht bloß die Stücke des Thespis selbst, sondern auch die seiner Schüler, des Phrynichus, Choerilus, Cratinus und anderer verstehen, die vor dem Aeschylus oder gleichzeitig mit demselben ihre Trauerspiele nach dem Plan der thespischen schrieben, nämlich durchgeführt mit einem Schauspieler und dem Chor *). Und in der That, wenn man nicht glauben will, daß alle thespischen Trauerspiele durchaus einander ähnlich gewesen sind, und sich alle mit dem Chor angefangen und geendigt haben, sondern wenn man annimmt, daß zuweilen der Schauspieler das Trauerspiel vor dem Gesange des Chors angefangen und auch zuweilen noch etwas nach dem letzten Gesange desselben zu sagen gehabt habe, so hat man Prolog und Exodus, und mithin in den thespischen Trauerspielen die vier Theile der Größe. Es ist dies zwar nur eine Voraussetzung, aber eine Voraussetzung, die sich auf kein irriges Raisonnement gründet, und welche noch mehr Gewicht erhält, wenn man an den Gebrauch der Tetralogie**) denkt, der bald nach Ent-

*) Man erwäge dies wohl und verstehe unter thespischem Trauerspiel nicht den bloßen Dithyrambus, der auf beweglichen Wagen an öffentlichen Orten gesungen wurde, indem ein solches Trauerspiel nicht das von Thespis erfundene seyn würde, sondern vielmehr das des Theomis, des Minos oder des Auleates, welche alle vor Thespis lebten, oder die des Epigenes von Sicyon, (nach dem Bericht des Suidas), nach welchem Thespis als der sechzehnte tragische Dichter aufgeführt wird.

**) Das Wort *Tetralogia* bezeichnet seiner Etymologie nach eine vierfache Rede, indem es aus *tetra* (τέτρα)

essendo certamente credibile che sempre tutte le quattro tragedie, che un medesimo Autore scriver doveva, e tre delle quali almeno trattar doveano sul medesimo soggetto, per comporre una Tetralogia *) fosser o asso-

discorso: come *Tetrapoli* (presso i Latini *Quadrurbs*, che forse potrebbe traddursi *Quadripoli*, o *Quattropoli*) l'unione di quattro Città, quale la *Tetrapoli Attica* indicata da Strabone lib. VIII. pag. 383. dove nomina le quattro Città, che la componevano

Oenoë, Marathon, Probalinthus, Tricorython:

come *Tetrarca*, il Governatore della quarta parte d'una Regione; *Tetraodion*, nella Chiesa Greca, un Inno, solito cantarsi il Sabato, diviso in quattro parti, e così spiegato dalla parola, che indica *quattro Odi*, o *quattro canti*, etc.

- *) Scriveva un istesso Autore quattro Drammi, tre dei quali erano Tragedie Eroiche, e l'ultimo una Tragedia Satirica, di stile comico, e la quale anche Satira semplicemente chiamavasi. Queste quattro Tragedie erano denominate insieme col nome collettivo di *Tetralogia*, ed un Poeta con l'altro gareggiava opponendo *Tetralogia* a *Tetralogia*, e disputandosi la vittoria.

Plutarco pretende, è vero, che al tempo di Tespi noto non fosse l'uso di tale tenzone letteraria; ma i marmi d'Oxford provano che ingannossi Plutarco, ed è egli anche da Orazio sù tal punto redarguito.

Una Tetralogia di Eschilo è la sua *Orestiadè*, sotto il qual nome si comprendono le quattro tragedie, *l'Agamennone*, *le Coefore*, *le Eumenidi* (che sono le tre Eroiche) e il *Proteo*, tragedia satirica, che si smarrì insieme con tutte l'altre di tal genere, fra le quali la sola, che ci rimase, è il *Ciclope* di Euripide. Questa Tetralogia di Eschilo chiamavasi *Orestiadè* perchè d'Oreste si tratta in tutte le tre Tragedie Eroiche sudette, e quantunque nell' *Agamennone* non ne parli il poeta che di passaggio, pure porgendo la morte di questo Principe

stehung des Trauerspiels in Griechenland aufkam; denn es ist nicht wahrscheinlich, daß alle vier Trauerspiele, die derselbe Autor, um eine Tetralogie zu liefern *), schreiben mußte, und von welchen drey das

vier, und *logos* (λογος), *Rede*, zusammengesetzt ist. Es ist nach der Analogie von *Tetrapolis*, *Tetrarca* und *Tetraodion* gebildet. *Tetrapolis* (bey den Lateinern *Quadrurbs*), heist die Vereinigung von vier Städten, wie z. B. die *Tetrapolis Attica*, von der Strabo (lib. VIII. p. 383) spricht, wo die vier Städte, aus welcher sie bestand, genannt werden, nämlich

Oenoë, *Marathon*, *Probalinthus*, *Tricorython*.

Tetrarca bezeichnet den Statthalter des vierten Theils einer Gegend; *Tetraodion*, vierfacher Gesang, bedeutet in der griechischen Kirche einen Hymnus, der am Sonnabend gesungen zu werden pflegt, und aus vier Theilen besteht.

- *) Derselbe Autor schrieb vier Dramen, von welchen drey heroische Trauerspiele und das vierte eine satyrische Tragödie in komischem Styl war, welche letztere auch schlechthin Satyra hieß. Diese vier Trauerspiele wurden zusammen mit dem Collectivo *Tetralogia* benannt, und ein Dichter wetteiferte mit dem andern, indem er Tetralogie gegen Tetralogie aufstellte. Es ist wahr, Plutarch behauptet, zur Zeit des Thespis wären solche poetische Wettkämpfe noch nicht gebräuchlich gewesen; allein die oxfordischen Marmor beweisen, daß er sich irrt; auch Horaz widerlegt ihn. Eine Tetralogie vom Aeschylus ist seine *Orestiad*e, unter welchem Namen die vier Trauerspiele *Agamemnon*, die *Choephoren*, die *Eumeniden* (alle drey heroischer Art) und *Proteus* begriffen waren. Letzteres, satyrischen Inhalts, ist zugleich mit allen übrigen von derselben Gattung verloren gegangen, bis auf den *Cyclopes* des Euripides. Diese Tetralogie des Aeschylus wurde *Orestiad*e genannt, weil in allen drey obigen heroischen Trauerspielen von Orestes die Rede ist, und obgleich im *Agamemnon* der Dichter von ihm nur im Vorbeygehn spricht,

lutamente, una come l'altra, scritte sul piano medesimo, e perfettamente eguali in modo, che tutte cominciassero, e terminassero col coro; e se tutte tali non furono da Tespi fino a Sofocle *), è necessaria conseguenza che trovasse o il Prologo, o l'Esodo, o l'uno e l'altro talvolta, luogo nelle medesime.

padre d'Oreste occasione, e soggetto alle altre due, delle *Coefore*, e dell' *Eumenidi*, perciò chiamossi *Orestiadè* quella Tetralogía. Così *Pandionide* fù chiamata la Tetralogía di Filoclète perchè le avventure di Pandione davano soggetto alle tre prime tragedie eroiche: e doveano, per formare Tetralogía, sempre trattare (le tre tragedie Eroiche almeno) sulle avventure dello stesso Eroe.

Non andò guari però che la Tetralogía fù sciolta da sì fatto legame; ed Eschilo stesso ne compose sopra soggetti affatto diversi, come quella, che abbracciava *i Finéi*, *i Persiani*, *il Glauco*, ed *il Prometeo*; altra ne scrisse Euripide, che comprendeva *Medéa*, *Filottète*, *Ditto*, e *i Mictitori*; ed altre da altri ne furono, nello spazio del tempo fra Tespi, e Sofocle, in simil guisa composte.

- *) Cominciò Sofocle (il vero Principe della Tragedia) a opporre, nelle gare de' tragici poeti, tragedia a tragedia, e così svanì a poco a poco l'uso della Tetralogía, uso veramente bizzarro, e non degno de' Greci genj, a' quali non dovea essere ignoto che un Autore poteva forse egregiamente in una, o in due Tragedie distinguersi, e riuscir non così nella terza, e nell' ultima; e il suo competitore forse potea superarlo in queste due, rimanendogli inferiore nelle due prime; e ben fù saggio Sofocle ad allontanarsi dal costume di mettere a quattro a quattro in gara le opere tragiche, come gli anelanti destrieri delle gareggianti quadrighe.

selbe Sujet betrafen, immer nach einerley Plan und in gleicher Form gearbeitet waren, so dafs sie alle mit dem Chor anfangen und aufhörten; und wenn diese Stücke von Thespis bis auf Sophocles *) nicht alle von solcher Beschaffenheit waren, so folgt ganz natürlich, dafs der Prolog oder der Exodus, oder auch zuweilen beide, in denselben ihren Platz fanden.

so führte doch diese Tetralogie seinen Namen, weil der Tod seines Vaters Agamemnon Veranlassung und Sujet zu den beiden andern Trauerspielen, den Choephoren und den Eumeniden, giebt. So wurde die Tetralogie des Philoclet *Pandionide* genannt, weil die Begebenheiten des Pandion das Sūjet zu den drey ersten heroischen Trauerspielen gaben. Die Tetralogie befreyte sich indessen bald von dieser Fessel, und Aeschylus verfertigte Tetralogien über ganz verschiedene Sūjets, z. B. die, welche die *Phineer*, die *Perfer*, den *Glaucus* und den *Prometheus* enthielt. Euripides schrieb eine andere, worin *Medea*, *Philoclet*, *Dictus* und die *Schnitter* vorkamen, und so verfertigten noch andere Dichter andere solche Tetralogien von Thespis bis auf Sophocles.

- *) Sophocles, der wahre Fürst des Trauerspiels, fing an, bey den Wettkämpfen der tragischen Dichter Trauerspiel gegen Trauerspiel aufzustellen, und so verlorh sich nach und nach der Gebrauch der Tetralogie, der in der That seltsam genug und der griechischen Genies unwürdig war, denen nicht unbekannt seyn mußte, dafs sich ein Autor vielleicht in einem oder zwey Trauerspielen vortheilhaft auszeichnen, dagegen in dem dritten und letzten weniger glücklich seyn, und sein Mitwerber ihn in diesen beiden übertreffen, in den beiden ersten aber weit unter ihm stehen konnte. Sophocles handelte daher sehr weise, dafs er sich von dem Gebrauch losmachte, immer vier tragische Stücke zugleich, wie die Rosse vor den wetteifernden Quadrigen, in den Kampf zu schicken.

Dove mancano le autorità, e le nozioni precise, il solo filo conduttore è quello dell' induzione; e in parte con la scorta di quelle, in parte con l'ajuto di questa, è dovere d'affaticarsi a scoprire la vera qualità, ed essenza delle tragedie Tespiche, nell' impegno di tesserne una, che con tal nome si chiami.

Quindi necessità fu anche il ricorrere all' induzione nella digressione fatta sulle parti di quantità della Tragedia; soggetto, che diede motivo di scrivere tanti, e sì varii Volumi a tanti Scrittori, e Critici, spesso gli uni opposti agli altri, e spesso con loro medesimi in contraddizione, come avvenne anche ad Aristotele istesso, che dopo l'enunciata divisione, ne fa un' altra, e divide la tragedia in due parti principali, *Nodo*, e *Scioglimento*. Chiama *Nodo* tutto ciò, che precede al principio dello *Sviluppo*, includendo in questo *Nodo* anche quelle circostanze del soggetto, che precedono alla rappresentazione; e chiama *Scioglimento* tutto il rimanente; nè i Critici mai pervennero a metter d'accordo sù tal divisione Aristotele con se stesso; imperciocchè se queste sono *parti di quantità*, come può il Filosofo dividere in due parti la tragedia, che prima divise in quattro, e darne sì varie denominazioni, e spiegazioni? E se il *Nodo*, e lo *Scioglimento* devono chiamarsi *parti di qualità*, ecco in un' altra contraddizione con se stesso il Filosofo, che quando fa la prima esposizione delle

Wo Autoritäten und bestimmte Nachrichten fehlen, müssen Inductionen zum Leitfaden dienen. Mit Hülfe derselben muß man bey dem Unternehmen ein Stück zu verfertigen, das den Namen des thespischen führt, die wahre Beschaffenheit und das Wesen der thespischen Trauerspiele zu erforschen suchen.

So mußten wir bey der Digression über die Theile der Quantität in dem Trauerspiele zur Induction unsere Zuflucht nehmen, bey einem Gegenstande, worüber sich so viele Bücher von so vielen Kunstrichtern geschrieben vorfinden, die oft mit sich selbst im Widerspruch sind, wie dies auch dem Aristoteles selbst begegnet ist, der nach der gedachten Abtheilung eine zweyte aufstellt, nach welcher die Tragödie in zwey Haupttheile, den *Knoten* und die *Entwicklung*, zerfällt. Knoten nennt er alles das, was vor dem Anfange der Entwicklung hergeht, indem er in denselben auch die Umstände des Sujets begreift, die der Darstellung vorangehn. Alles übrige heist bey ihm Entwicklung. Die Kunstrichter sind nicht so glücklich gewesen, den Aristoteles über diese Eintheilung mit sich selbst in Uebereinstimmung zu bringen; denn wenn dies die *Theile der Quantität* seyn sollen, wie kann der Philosoph die Tragödie, die er in vier Theile getheilt hat, aufs Neue in zwey zerfallen, und so verschiedene Benennungen und Definitionen davon aufstellen? Sollen aber Knoten und Entwicklung die *Theile der Qualität* seyn, so befindet sich der Philosoph in einem abermahligen Widerspruch mit

parti di qualità della Tragedia, sei ne conta, e le nomina, *l'Azione, il Costume, la Sentenza, il Discorso, la Decorazione, e la Musica*. Quale scorta in sì folta nebbia, fuorchè quella dell' induzione? Abbandonarono gli istessi Autori Drammatici Greci il faticoso assunto di scoprire il vero fra le tenebre della Poetica di Aristotele, e si tennero alla da loro esposta divisione della Tragedia in quattro parti, *Protasi, Epitasi, Catastasi, e Catastrofe*, le quali corrispondono perfettamente alle quattro parti della moderna divisione, *l'Esposizione del Soggetto, l'Intreccio, il Nodo* (il quale però non v'è distinto dall' Intreccio), e lo *Scioglimento, o Sviluppo*. Così abbandonando noi pure l'impresa di difendere Aristotele nella sua apparente contraddizione, ci atterremo alla prima divisione della Tragedia in *Prologo, Episodio, Coro, ed Esodo*, tanto per seguire Aristotele là dove è men confuso, e più preciso, quanto anche per l'induzione, che se queste parti di quantità si scorrono nelle Tragedie di Eschilo, sembra fuor di dubbio (e forse è provato da quanto si è esposto) che anche in quelle di Tespi si rinvenissero.

Così pensò anche il solo Autore noto a noi, che abbia qualche maggior somiglianza con Tespi; che è Francesco Villon nelle sue *Repues franches, (i pasti de' Parassiti, o gli Scroccoli)* e particolarmente nella prima di esse; ma che non però altro posto che il quarto occupar potrebbero in una Tetralogia: egli pure vi scrisse

sich selbst; denn da wo er zuerst auf die Theile der Qualität der Tragödie kommt, zählt er deren sechs auf, nämlich *Action*, *Kostüm*, *Sentenz*, *Rede*, *Dekoration* und *Musik*. Was bleibt uns für ein anderer Führer in diesem Dunkel übrig, als die Induction? Die griechischen Dramatiker selbst entsagten dem mühevollen Unternehmen, die Wahrheit in der Poetik des Aristoteles zu finden, und hielten sich an die von ihnen aufgestellte Eintheilung des Trauerspiels in *Protasıs*, *Epitasıs*, *Katastasıs* und *Katastrophe*, welche vollkommen der neuern Eintheilung in *Exposition des Sujets*, *Verflechtung*, *Knoten* (der jedoch von der Verflechtung nicht unterschieden wird) und *Entwicklung* entsprechen. Wir wollen also gleichfalls das Unternehmen aufgeben, den Aristoteles bey seinem scheinbaren Widerspruch zu vertheidigen, und uns an die erste Abtheilung des Trauerspiels in *Prolog*, *Episodium*, *Chor* und *Exodus* halten, theils um dem Aristoteles da zu folgen, wo er bestimmt und genau ist, theils um der Induction willen; denn wenn sich diese *Theile der Quantität* in den Trauerspielen des Aeschylus finden, so scheint es mir, wie wir oben gesehen haben, außer Zweifel, dass sie sich auch in den Stücken des Thespis fanden.

So dachte auch der einzige uns bekannte Autor, der eine merklichere Aehnlichkeit mit dem Thespis hat, ich meine den François Villon in seinen *Repues franchises* (*Abspeisungen der Schmarotzer und Gauner*), und besonders in der ersten derselben, welche jedoch in einer Tetralogie keine andere als die vierte Stelle ein-

il prologo. Così il Rinuccini non tralasciò di cominciare dal Prologo la sua *Dafne* *), che sebbene sceneggiata da

*) Ottavio Rinuccini fù con la sua *Dafne* il primo, che espose sul teatro un Dramma interamente cantato, dopo che il Beccari nel suo *Sagrificio*, e il Lollo nella sua *Aretusa* (Drammi, in qualche parte almeno, cantati) aveano ravvivata l'arte de' Greci, a' lor tempi già obsoleta, di unir il canto alle parole ne' poemi Scenici; arte, che poi tanto si perfezionò in Italia, e dopo la *Dafne* del Rinuccini divenne costume per que' Drammi, a' quali poi si diede il nome di Opere, e non senza ragione. *Opera*, dalla voce latina *Opus* indica il lavoro, la fatica, il magistero, l'artificio, e quanto bisogna operare per ben riuscire in un sì fatto Dramma. In esso si richiede il concorso di tante Arti, e Scienze; la Pittura, l'Architettura, il Disegno, la Prospettiva, il Canto, la Danza, il Gesto, l'arte de' Mimi, l'Ottica pratica, la Meccanica, la Storia de' Costumi, delle ceremonie, e de' tempi, il Contrappunto, l'esecuzione vocale e instrumentale della Musica, la Poesia (prima Creatrice del Dramma intero, e guida di tutte l'altre), l'accordo perfetto della Musica con la Poesia, e l'accordo di tutte per riunire in una rappresentazione la magnificenza delle decorazioni, l'armonia della musica, il raziocinio nel ballo (ond' esso nè interrompa il Dramma, nè s'allontani da ciò, che deve esprimere come parte del Dramma istesso), il sublime della poesia, la regolarità dell'azione, l'interesse sostenuto dal principio sino al fine, il maraviglioso delle machine (in que' Drammi, che le richiedono), e tutta, in una parola, la condotta teatrale. Ben può dirsi con Orazio, *hoc opus, hic labor*, e quindi è che ben poche Opere si possono chiamare eccellenti. E pure quest' *Opus*, quest' *Opera*, che trae la sua origine dal Greco Teatro, e che, con

nehmen könnte. Hier findet man den Prolog. Eben so unterliefs Rinuccini nicht, seine *Dafne* *) mit dem

*) Ottavio Rinuccini war der erste, der mit seiner *Dafne* ein ganz gelungenes Drama auf der Bühne brachte, nachdem Beccari in seinem *Sacrificio* und Lollo in seiner *Aretusa*, welche Stücke wenigstens zum Theil gelungen worden sind, die veraltete Kunst der Griechen, Gesang und Worte in den theatralischen Gedichten mit einander zu verbinden, von Neuem ins Leben gerufen hatten; eine Kunst, die nachmahls so sehr in Italien vervollkommenet und bey den Dramen gewöhnlich geworden ist, denen man nicht ohne Grund den Namen *Opern* gegeben hat. Das Wort *Oper*, vom lateinischen *Opus*, deutet auf die Arbeit, Mühe und Kunst, die erforderlich sind, um in einem solchen Drama etwas ausgezeichnetes zu leisten. Es müssen dabey eine Menge Künste und Wissenschaften, die Mahlerey, die Architectur, die Zeichenkunst, die Perspective, der Gesang, der Tanz, die Action, die Mimik, die practische Optik, die Mechanik, die Kenntniss der Costüme, Ceremonien und der Geschichte aller Zeiten, der Contrapunkt, die Execution der Vocal- und Instrumentalmusik, die Poesie, (die Schöpferinn des ganzen Dramas und Führerinn aller übrigen mitwirkenden Künste), die vollkommene Harmonie der Musik und Poesie, zusammentreffen, um in Eine Darstellung zu vereinigen, was die Pracht der Dekorationen, die Harmonie der Musik, die weise Anlage der Ballette (dass sie nämlich weder das Drama unterbrechen, noch sich von dem entfernen, was sie als ein Theil des Dramas selbst ausdrücken sollen), das Erhabene der Poesie, die Regelmässigkeit der Handlung, das von Anfang bis zu Ende unterhaltene Interesse, das Wunderbare der Maschinerie, mit Einem Wort, die ganze theatralische Ausführung leisten können. Wohl kann man mit Horaz sagen, *hoc opus, hic labor*, und daher kommt es denn auch, dass nur wenige Opern vortrefflich genannt werden können. Und doch ist dieses *Opus*, diese *Oper*, welche ihren Ursprung vom

sei Attori, oltre il Coro, pure è scritta a guisa delle antiche primitive Tragedie, e potrebbe in una Tetralogia occupare uno dei tre primi posti.

Si attennero anche sì il Villon, che il Rinuccini al metodo del Greco Teatro antico nel non dividere le indicate Tragedie nè in Scene, nè in Atti; divisione, che come è noto, i Greci non hanno mai accennata. Che se i traduttori poi la accennarono, e divisero così nelle loro traduzioni le Tragedie Greche in Atti, e Scene, è questa certamente opra loro, nè tali appajono nelle originali edizioni *).

tanto miglioramento, tanto lo imita, è il soggetto delle critiche, e delle detrazioni, per il più sovente, di quelli istessi, che più venerano, che adorano il Greco Teatro! Singolare inconcepibile contraddizione!

*) I Grammatici Latini, e ben tardi, furono i primi, che si applicarono a dividere i Drammi in Scene, e in Atti. Riflessero essi che ogni volta che l'Attore, o uno degli Attori entrava, od usciva, o solo, o accompagnato, cagionava una spezie di variazione o nei soliloquii, o ne' dialoghi, o nell'azione: queste alterazioni le giudicarono parti distinte del Dramma, e le chiamarono *Scene*. Osservarono poi che il canto del Coro interrompeva, per così dire, il corso della favola, dividendola così in varie parti, e queste parti le chiamarono *Atti*, cioè azioni subalterne, le quali insieme compongono la principale: e siccome trovarono che per lo più il Coro interrompeva quattro volte, e divideva così la tragedia in cinque parti, credettero esser questa una pratica costante, e divisero le tragedie in cinque Atti; nè v'è,

Prolog anzufangen, ein Stück, welches, obgleich außer dem Chor sechs Personen darin agiren, dennoch ganz in der Manier des ursprünglichen Trauerspiels geschrieben ist, und in einer Tetralogie eine der ersten Stellen einnehmen könnte.

Villon sowohl als Rinuccini hielten sich an die Methode des alten griechischen Theaters, ihre Stücke weder in Scenen noch Acte zu theilen, eine Eintheilung, von der uns die Griechen keinen Wink gegeben haben. Wenn die Neuern die griechischen Trauerspiele in ihren Uebersetzungen in Acte und Scenen getheilt haben, so ist das ihr Werk. Diese Stücke erscheinen in den Originalausgaben nicht so *).

griechischen Theater hat, und dasselbe mit so manchen Verbesserungen nachahmt, gemeiniglich der Gegenstand der Kritik und der Spöttereien gerade derer, die am meisten das griechische Theater verehren. Ein sonderbarer und unbegreiflicher Widerspruch!

- *) Die lateinischen Grammatiker, und zwar die spätern, kamen zuerst auf den Gedanken, die Dramen in Scenen und Acte zu theilen. Sie bemerkten, daß allemahl, wenn der Akteur oder einer derselben auf- oder abtrat, entweder allein oder in Gesellschaft, eine Art von Aenderung in den Selbstgesprächen, oder Dialogen, oder in der Handlung erfolgte. Diese Wechsel hielten sie für abgefonderte Theile des Dramas, und nannten sie *Scenen*. Sie bemerkten ferner, daß der Gesang des Chors gewissermaßen den Fortgang der Fabel unterbrach, und dieselbe in verschiedene Theile absonderte. Diese Theile nannten sie *Acte*, d. h. untergeordnete Handlungen, welche zusammen die Haupthandlung ausmachen; und da sie fanden, daß der Chor gemeiniglich das Trauerspiel viermal unterbrach, und es so in fünf Theile theilte, so glaubten sie, daß dies etwas beständiges sey, und sie theilten demnach das Trauerspiel in fünf Acte. Dies ist

Non sarà dunque riputato errore, se attenendosi alle indicate induzioni, avvalorate sì dai ragionamenti

nè vi fù mai altra ragione del cinque, che non escluda già dal numero delle eccellenti quelle tragedie (che tali esser possano), che scritte siano in quattro, in tre, in due Atti, o anche in un Atto solo. Nè vale produrre il detto di Orazio, nell' Arte poetica al v. 189.

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi. —*

*Sino al quint' atto, e mai nè più, nè meno
La favola si stenda se richiesta
E replicata esser pur voglia. —*

Che anzi sarebbe far gran torto al sublime ingegno di quel gran maestro il credere che egli abbia voluto dire che la divisione della tragedia in cinque atti appunto, e mai nè più, nè meno, fosse qualità necessaria alla perfezione di essa, come se il 5. fosse il numero mistico tragico. Basta poco acume ad intendere che egli consigliava a scrivere così i Drammi, per secondare l'assuefazione del pubblico: e di fatti anche in Cicerone (nell' ultima lettera del primo libro, a suo fratello Quinto) si rileva che i pubblici Drammi, e buoni Drammi, erano in tre Atti, e non in cinque divisi. Finalmente (scrive egli al suo fratello) di ciò ti prego, e ti esorto, che tu sia (sì come usano i buoni poeti, e i valenti Attori) diligentissimo nell' ultima parte, e conclusione dell' affare, e dell' ufficio tuo; affinchè questo anno, il terzo del tuo impero, appaja essere stato, come un terzo Atto, perfettissimo, ed ornatissimo. — *Illud te ad extremum oro, et exhorto, ut tanquam poetae boni, et actores industrii solent, sic tu in extrema parte, et conclusione muneris, ac negotii tui diligentissimus sis; ut hic tertius annus imperii tui, tanquam tertius actus, perfectissimus, atque ornatissimus fuisse videatur. Cic. ad Quintum fratrem lib. 1. Epist. 1.*

Man wird es also nicht für einen Irrthum halten, wenn man den gedachten Inductionen gemäß, die

allein der Grund von der Zahl fünf, welche keinesweges von der Anzahl der vortrefflichen Trauerspiele diejenigen ausschließt, welche in vier, drey, zwey, oder auch nur in einem Akt geschrieben sind. Man führe hier nicht den Ausspruch des Horaz in seiner Dichtkunst v. 189 an:

*Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.*

*Ein Stück das fortzuleben und bey Meisterwerken
Zu stehen wünscht, soll weder weiter als
Zum fünften Akt gedehnt, noch kürzer seyn.*

Man würde dem erhabenen Geist dieses grossen Meisters Unrecht thun, wenn man annähme, er habe sagen wollen, daß die Eintheilung des Trauerspiels in gerade fünf Akte, nicht mehr nicht weniger, ein nothwendiges Erforderniß zu ihrer Vollkommenheit abgebe, als wenn fünf die mystische Zahl des Trauerspiels wäre. Es ist wenig Scharffinn nöthig, um zu begreifen, daß er nur darum gerathen habe, die dramatischen Stücke in dieser Form zu schreiben, um der Gewohnheit des Publikums zu genügen. Im Cicero wird bemerkt, daß die guten Stücke in drey und nicht in fünf Akte getheilt waren. Er schreibt nämlich an seinen Bruder Quintus: *ich bitte und ermahne dich sehr, daß du nach Art guter Dichter und fleissiger Schauspieler in dem letzten Theile und am Schlusse deines Amts sorgsam zu Werke gehen mögest, damit dies dritte Jahr deiner Administration vollkommen und ausgezeichnet erscheinen möge. — Illud te ad extremum oro et exhortor, ut tanquam poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui, tanquam tertius actus, perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur. Cic. ad Quintum fratrem lib. 1. epist. I.*

esposti, che dagli esempj sudetti, si produce una Tragedia Tespica scritta sul piano indicato, nella ferma ragionata credenza di tesserla alla maniera delle Tragedie di Tespi.

Per ciò fare, necessario si rese lo scegliere un soggetto, che avesse rapporto con la Storia di Bacco, onde s'udisse tesser Inni a quel Nume dal Coro, e ciò per non allontanarsi dalla Tespica primitiva maniera, e per non meritare il rimprovero, che fecero i Greci a Frinico, a Cherilo, e ad Eschilo, i quali per aver fatto traviar la Tragedia dal suo scopo, ed obliando Bacco, avendo in essa trattate altre favole, ed affetti, s'udiron chiedere dagli Spettatori *cosa aveano a fare quelle cose con Bacco?* *) e tanto fù detto, che al fine l' *iden pros Dionision g'dèn wρòs Διονύσιον*, nulla a proposito di Bacco, divenne proverbio.

Dopo aver scelto il soggetto di Calliroe, nel quale Bacco ha tutta l'influenza, tutt' opera, e sempre è invocato; e salvata così la Tragedia dal rimprovero del nulla a proposito di Bacco, quantunque vi si tratti dell'

*) Ωςπερ ἔν Φρυγίῃ καὶ Αἰσχύλῃ τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους, καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς Διονύσιον. Plutarch. Sympos. Quest. I. Operum Graec - Lat. Parisiis Typ. Reg. 1624. Tom. II. p. 615.

durch die angeführten Râsonnements und Beyspiele noch mehr Gewicht erhalten, ein nach dem vorgezeichneten Plan geschriebenes Trauerspiel in der festen und gegründeten Ueberzeugung ans Licht stellt, daß es ganz nach Art der thespischen gearbeitet ist.

Zu dem Ende war es nothwendig, einen Gegenstand zu wählen, der Bezug auf die Geschichte des Bachus hat, um dem Chor Gelegenheit zu geben, Hymnen auf diesen Gott zu singen, damit man sich nicht zu weit von der ursprünglichen thespischen Manier entfernte, und den Vorwurf verdiente, den die Griechen dem Phrynichus, Choerilus und Aeschylus machten, die die Tragödie von ihrem ursprünglichen Ziel abgelenkt, den Bachus vergessen, und in ihren Stücken andere Fabeln und Affecten behandelt hatten, weshalb sie von den Zuschauern gefragt wurden, was diese Dinge mit dem Bachus gemein hätten? *) Diese Frage wurde so oft wiederholt, daß endlich das *Uden pros Dionysion*, εἰς τὸν Διονύσιον, ohne Bezug auf den Bachus, zum Sprichwort wurde.

Nachdem die Fabel von der Callirhoe, bey der Bachus allen Einfluß und alles Geschäft hat, und beständig angerufen wird, gewählt, und so das Trauerspiel vor dem Vorwurf des ohne Bezug auf den Ba-

*) Ὡς περ ἐν Φρυνίχῃ καὶ Αἰσχύλῃ τὴν τραγῳδίαν εἰς μῦθον, καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη, τὶ ταῦτα πρὸς Διονύσιον. Plutarch. Sympos. Quaest. I. Operum graeco-lat. Parisiis typ. Reg. 1624. Tom. II. p. 615.

infelice amore di Coreso per l'insensibile Calliroe; conveniva (per non commettere errore nella tessitura d'una Tragedia voluta tessere alla maniera di Tespi) esaminare i due importanti punti delle morti in Teatro, e del Coro permanente sulla Scena, nel quale è necessariamente implicata la immutabilità, o mutabilità della Decorazione; ed indagare qual metodo verisimilmente abbia Tespi seguito.

Quanto alle morti sulla Scena, può credersi certo che abbiano nelle Tragedie Tespiche avuto luogo, poichè gli istessi fautori di Eschilo, danno a lui il merito d'aver soppresso l'uso di sparger sangue sulla Scena; lo che prova che l'uso esisteva. Se poi sia vero che Eschilo l'abbia soppresso, e per convincersi quanto veridici siano i suoi trasportati fautori, basta a tal prova la sola lettura delle Tragedie, che ci rimangono di lui *). Ma forse altri al tempo d'Eschilo, o egli stesso

*) Il *Prometeo legato* di Eschilo, fa nella tragedia il lungo racconto de' beneficii da lui fatti agli Uomini, e le sue lagnanze contro la tirannia di Giove, mentre si trova legato stretto con catene di ferro, che Vulcano gli impose, e si trova inchiodato dal Nume istesso alla rupe con chiodi di diamante, che gli trapassano il petto. Pare, per verità, che una tale operazione sforzi a

chus gesichert war, ob es gleich von der Liebe des unglücklichen Corefus zur gefühllosen Callirhoe handelt, so kam es, um in der Verfertigung eines Trauerspiels, das ein thespisches werden sollte, keinen Fehlgriß zu thun, darauf an, die zwey wichtigen Punkte, betreffend den Tod auf dem Theater und die Beharrung des Chors auf der Bühne, mit der nothwendig die Unbeweglichkeit oder Beweglichkeit der Dekorationen in Verbindung steht, aufs Reine zu bringen, um die von Thespis wahrscheinlich befolgte Methode auszumitteln.

Was den Tod auf der Bühne betrifft, so kann man für gewiß halten, daß er in den thespischen Trauerspielen statt fand; denn die Gönner des Aeschylus rechnen es ihm zum Verdienst an, daß er den Gebrauch, Blut auf der Bühne zu vergießen, unterdrückt habe, welches beweist, daß derselbe vorher existiren mußte. Um übrigens zu sehn, ob es gegründet ist, daß ihn Aeschylus abgeschafft hat, und um sich zu überzeugen, wie glaubwürdig seine leidenschaftlichen Lobredner sind, darf man nur die uns von ihm übrig gebliebenen Stücke durchlesen *).

*) *Der gefesselte Prometheus* des Aeschylus spricht in dem Trauerspiel sehr umständlich von den Wohlthaten, die er den Menschen erwiesen hat, und stößt über die Tyranney des Jupiter Klagen aus, während er in eisernen Banden schmachtet, die Vulcan ihm angelegt hat, und von dem Gott selbst an den Felsen mit diamantnen Nägeln angeheftet ist, die ihm durch die Brust gehn. Es scheint in der That, als wenn eine solche Operation

soppresse poi in altre Tragedie tal uso, e a noi non pervennero quelle, ma bensì la memoria del fatto. Sia così; dunque esisteva al tempo delle Tragedie Tespiche l'uso delle morti sul Teatro, e ciò basta per noi.

Quanto al Coro, che fosse permanente sulla Scena, tutti gli Scrittori lo attestano, e tutti ci dicono che la Scena era stabile, cioè che non cambiava mai la Decorazione. E Aristotele dice che il Coro non era sulla Scena, dicendo, dove spiega i *Commi* (come s'è riferito a suo luogo), che sono *i lamenti del Coro, in comune con quelli, che s'odono dalla Scena **), lo che indica che il Coro fosse situato in luogo diverso da quello, dove gli Attori rappresentavano.

E in molti Autori è chiaramente detto che il Coro

sparger sangue. Nell' *Agamennone*, si vede all' aprir delle porte del Palazzo il cadavere di quel Rè ucciso, e tradito da Clitemnestra. Nelle *Coefore* vedonsi in fondo al teatro i corpi estinti di Clitemnestra, ed Egisto; ed il Coro dice poi ad Oreste che *le sue mani fumano ancora del sangue degli uccisi*. Nei sette contro Tebe, il Coro dei Tebani portano sulla Scena i corpi morti di Eteocle, e Polinice; ecc. Sono queste morti in *palese*, o nò? Si chiama questo *insanguinare la Scena*, o s'inganna chi così crede?

*) ὁρῶνός κοινός χορὸς καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Arist. Poet. Cap. XII. pag. 13.

Vielleicht aber unterdrückte ein anderer zur Zeit des Aeschylus, oder er selbst in andern verlohren gegangenen Trauerspielen diesen Gebrauch. Genug er existirte zu Thespis Zeiten auf dem Theater, und dies ist uns hinreichend.

Was die Permanenz des Chors auf der Bühne anlangt, so bezeugen sie alle Schriftsteller und versichern uns, daß die Bühne fest war, d. h. die Dekorationen sich nie änderten. Nach Aristoteles befand sich der Chor nicht auf der Bühne. Er sagt, wo er von den Kommas spricht, wie schon an seinem Orte bemerkt worden, daß sie das Wehklagen des Chors waren, in Vereinigung mit dem, welches man von der Bühne her hörte *), woraus erhellt, daß sich der Chor an einem Orte befand, der von demjenigen verschieden war, wo die Schauspieler agirten. Sehr viele Autoren sagen ganz bestimmt, daß der Chor im

Blut zu vergießen nöthige. Im *Agamemnon* sieht man bey Eröffnung der Thüren des Pallastes den Leichnam dieses von der Clytämnestra verrathenen Königs. In den *Choephoren* erblickt man im Hintergrunde des Theaters die entseelten Körper der Clytämnestra und des Aegisth, und der Chor sagt nachher zum Orestes, *daß seine Hände noch von dem Blute der Erschlagenen rauchen*. In den *sieben gegen Theben* trägt der Chor der Thebaner die todten Körper des Eteocles und Polynices auf die Bühne. Sind diese Tode offenbar oder nicht? Heißt dieß die Bühne mit Blut beflecken, oder irrt sich derjenige, der dies glaubt?

*) Ὀρῆνος κοινός χορῶ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Arist. Poet. cap. XII. p. 13.

si situava nell' Orchestra *), che era la parte più bassa del teatro, e divisa in tre parti; ὀρχήστρα, *orchistra*, destinata ai mimi, e saltatori; ὑποσκηνίον, *iposcinion* (o sia appiedi della Scena) dove era collocata la sinfonia; e θυμέλη, *thoméli* (perchè quadrata, e in forma d'altare) dove stava il Coro, e vi eseguiva le danze a lui proprie. Ed anche il nome *Orchestra*, parola derivata ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως, dal salto, e dal ballo, prova che quello fosse il luogo del Coro, che pure col ballo accompagnava il suo canto. Ma di quale Epoca parlare intendano questi Scrittori, è ciò, che è malagevole a decidersi. E che fosse il Coro sulla Scena, o in altro luogo nelle Tespi-che Tragedie, non perciò si diradano le tenebre, che sù tal fatto ci ingombrano. Era il Coro fuori della Scena, o nell' Orchestra, o nel Portico contiguo alla Scena? E come (se la Scena cambiava) trovar poteasi illu-

*) Vitruv. lib. 5, c. 8. *Tragici, et Comici in Scena peragunt, reliqui autem artifices suas per Orchestrā praestant actiones. — I Tragici, e i Comici soli agiscono sulla Scena, e tutti gli altri Artisti dall' Orchestra.*

Si legge in Esichio che γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν σοιχῶ ἱσταῖται — nella Grecia si facevano nell' orchestra alcune separazioni in linea dritta acciò che il Coro stesse bene ordinato. E Bulengiero dice esser comunemente noto che la Scena era anticamente il luogo degli istrioni e giocolatori, e l'Orchestra quello de' suonatori e del Coro — *Scenam propriè histrionibus et Ludiis, orchestrā choro et thymelicis addictam fuisse vulgo notum est.* I. Caes. Buleng. de theatro lib. 1. c. 29. E in oltre, il sud. Vitruv. lib. 5. c. 5. e seg., Polluce l. 4. c. 29.; Cassiodoro l. 4; Orig. c. 39. ed altri.

Orcheſter ſtand *). Dies war der niedrigſte in drey Räume abgeſonderte Theil des Theaters. Der erſte *ορχήστρα*, Orcheſter, war für die mimifchen Tänzer, der zweyte *ὑποσκήνιον*, *hypofcenium* (d. h. der unter der Bühne liegende) für die Symphonie, und die dritte *θυμέλη*, *Thymele* (d. h. Altar, weil er die Form eines Altars hatte) für den Chor beſtimmt, welcher in demſelben ſeine eigenen Tänze ausführte. Selbſt das Wort Orcheſter, welches *ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως*, vom Tanz, gebildet iſt, bezeichnet den Standort des Chors, der ſeinen Geſang mit Tanz begleitete. Es iſt nur ſchwer zu entſcheiden, von welcher Epoche dieſe Autoren ſprechen. Mag indeſſen der Chor in dem theſpiſchen Trauerſpiel auf der Bühne oder anderswo gewefen ſeyn, die Dunkelheit, die auf dieſem Gegenſtand ruht, bleibt immer dieſelbe. War der Chor auſserhalb der Bühne entweder im Orcheſter oder in der an die Bühne floſſenden Halle, wie konnte bey Aenderung der

*) Vitruv. lib. 5. c. 8. *Tragici et Comici in Scena peragunt, reliqui autem artifices suas per Orchestram praestant actiones.* — Die tragifchen und komiſchen Akteurs allein agiren auf der Bühne, alle übrigen Artiſten im Orcheſter. Man lieſt im Heſychius: *γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρῃ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν σοίχῃ ἵσασθαι* — Im Orcheſter waren Abtheilungen, damit der Chor reihenweiſe geordnet ſtände. Boulenger ſagt: es ſey allgemein bekannt, daſs die Bühne für die Schauſpieler und Gaukler, das Orcheſter aber für die Muſik und den Chor beſtimmt gewefen ſey. — *Scenam proprie histrionibus et ludis, orchestram choro et thymelicis addictam fuisse vulgo notum est.* J. Caes. Buleng. *de Theatro* l. 1. c. 29. Auſerdem ſehe man den gedachten Vitruv l. 5. c. 5. ſeqq. Pollux l. 4. c. 29. Caſſiodor l. 4. Orig. c. 39. und andere.

sione, restando il Coro spettatore prima d'un fatto in un luogo, poi d'altro in altro luogo senza che egli stesso cambiasse luogo, e rimanendo visibilmente fermo nel medesimo posto, che neppur si fingeva cambiato, come si finge col cambiar della Decorazione il cambiamento di luogo sulla Scena. Era il Coro sulla Scena? Come poteva esser permanente? Sarebbe trasformazione teatrale, e non cambiamento di luogo il cambiar Decorazione senza che gli astanti abbandonino il palco almeno almeno per l'istante del cambiamento.

Ma tutto s'accomoda, ed è tolto ogni obietto, fosse il Coro in Orchestra, o sulla Scena, o al proscenio, o nel Portico, quando si dica (come è opinione quasi generalmente ricevuta) che la Scena non cambiava. È vero, si dice, si ripete, si crede, ma se sia vero si esamini. Nelle *Eumenidi* di Eschilo la Tragedia comincia fuori del Tempio d'Apollo, in Delfo, poi continua nell'interno dello stesso Tempio, e al verso 235. siamo in Atene, a vista del Tempio di Minerva, dove Oreste esce dicendo, *io qui giungo, o Minerva, per ordine d'Apolline, etc.* E qual sarà, se questo non è cambiar Scena? Similmente nell'*Ajace flagellifero* di Socrate, nell'*Ercole furioso* di Euripide, ed in tant'altre,

Scene eine Illusion Statt finden, wenn er erst Zuschauer bey einer Handlung an einem Ort, und dann bey einer andern an einem andern Ort war, ohne dafs er selbst seinen Ort veränderte, und wenn er an demselben Ort unbeweglich blieb, wie konnte man durch blofse Veränderung der Dekorationen fingiren, dafs eine Ortsveränderung auf der Bühne vorgehe? War der Chor auf der Bühne, wie konnte er permanent seyn? In der That, wären blofs die Dekorationen geändert worden, ohne dafs die auf der Bühne befindlichen Personen, wenigstens während der Veränderung, dieselbe verlassen hätten, so wäre dies eine blofse Umformung und keine Ortsveränderung gewesen.

Der Chor mag nun aber im Orchester, oder auf der Bühne, oder im Proscenium, oder in der Halle gewesen seyn, alle Zweifel und Bedenklichkeiten werden gehoben, wenn man annimmt, wie es denn auch fast allgemein angenommen wird, dafs sich die Scene nicht änderte. Es ist wahr, man glaubt, sagt und wiederholt dies; es fragt sich aber, ob es gegründet ist.

Die Eumeniden des Aeschylus fangen ausserhalb des Tempels des Apollo zu Delphi an; dann continuiren sie im Innern desselben Tempels, und beym 235ten Verse sind wir zu Athen im Angesicht des Tempels der Minerva, aus welchem Orestes mit den Worten tritt: *ich komme, o Minerva, auf Befehl des Apollo hieher!* Wenn dies nicht die Scene ändern heisst, was heisst sie denn ändern? Eben so ändert sich in dem wüthenden Ajax des Sophocles, in dem wüthenden Hercules des Euripides, und in

che citar si potrebbero, cambia incontrastabilmente la Scena; e senza parlare delle Commedie d'Aristofane, dell' *Aulularia* di Plauto, dell' *Heautontimorumenos* di Terenzio, nè di tanti altri Drammi, è provato che la Scena cambiava, anche restando di buon grado all' Epoca della più remota antichità, che abbia a noi trasmesse tragedie, cioè al tempo d'Eschilo, e de' suoi celebrati contemporanei Sofocle, ed Euripide.

Che creder dunque, dopo tutto l'anzidetto, che credere del Coro permanente, se la Scena cambiava? Eccoci nelle tenebre, nè v'è chi le rischiari. Non resta altro a dire se non che forse Eschilo fù il primo che cambiar fece la Scena (se è pur vero che una volta fù stabile) ed avrà egli anche fatto entrare, ed uscire, al bisogno, il suo Coro; e che le tragedie Tespiche si recitarono a Scena stabile, e col Coro permanente. Ma siccome era lecito far parlare un Attore fuori di Scena (come Eschilo fa gridar il suo Agamennone dietro il teatro, e s'ode dir che l'uccidono), lo ch'è certamente essere interlocutore nella Scena senza esser sulla Scena; così anche il Coro, benchè si trovasse o al di dentro d'un Tempio, il quale fosse visibile sul teatro, o dietro alcune piante, o al di fuori d'una porta in fondo alla Scena, sarebbe pure permanente sul teatro, quantunque non veduto.

Quanto ai *metri* del Coro, il primo Legislatore dell' Arte poetica, il sopracitato Aristotele ci insegna che il Poeta Tragico scrivendo le *Strofe*, le *Antistrofe*,

so manchen andern Trauerspielen, die hier genannt werden könnten, die Scene unwidersprechlich, und ohne der Komödien des Aristophanes, der *Aulularia* des Plautus, des *Heautontimorumenos* des Terenz und so vieler andern Dramen zu gedenken, ist es bewiesen, daß die Scene wechselte, wenn wir auch bey dem höchsten Alterthum, aus welchem wir Trauerspiele übrig haben, bey den Zeiten des Aeschylus und seiner gepriesenen Zeitgenossen Sophocles und Euripides, stehen bleiben wollen. Was sollen wir also nach allem Bisherigen von dem permanenten Chor denken? Wir befinden uns hier in einer Dunkelheit, die nichts aufhellt. Es bleibt weiter nichts übrig, als zu sagen, daß Aeschylus vielleicht der erste war, der die Scene, wenn sie anders je permanent gewesen ist, wechseln, und seinen Chor nöthigenfalls auf- und abtreten liefs, und daß die thespischen Trauerspiele auf einer unveränderlichen Bühne mit permanentem Chor gespielt wurden. So wie es aber erlaubt war, einen Acteur ausserhalb der Bühne sprechen zu lassen (Aeschylus z. B. läßt seinen Agamemnon hinter der Bühne schreien und sagen, daß man ihn tödte), ohne daß er deshalb aufhörte, an der Handlung Theil zu nehmen, so konnte der Chor auf dem Theater permanent seyn, wenn er sich auch ungefehn im Innern eines auf dem Theater sichtbaren Tempels, oder hinter Bäumen, oder ausserhalb einer im Hintergrunde der Scene vorhandenen Thür befand.

Was die *Sylbenmaasse* des Chors betrifft, so lehrt uns Aristoteles, der erste Gesetzgeber der Dichtkunst, daß der tragische Dichter bey den *Strophen*, *Antistro-*

e gli *Epodi*, cangiava talvolta il metro usato nel corso della Tragedia, abbandonava il giambo, e si valeva degli anapèsti, e de' trochèi, piedi più vivaci, e veloci, e legava insieme un certo numero di versi, ne' quali variando le parole, ma conservando le misure, e le cadenze, potea replicarsi la musica stessa sopra strofe diverse, e che talvolta (come Eschilo pure l'ha usato) il Coro cantava tali Strofe anche a vicenda con l'Attore, e talvolta le cantava l'Attore, cui rispondeva il Coro *).

*) Tale appunto è l'uso de' nostri Drammi, detti Opere in Musica, nelle quali le *Arie* altro non sono che le *Strofe* degli antichi padri della Tragedia, come il verso del Recitativo nostro, che noi chiamiamo Endecasillabo corrisponde perfettamente al giambo.

! Ἄνθρωπος ἔλθε τὴν σκαφὴν ἀνατρέπεις,

Verso giambico Greco.

Phaë | lus il | le quem | vīde | tis hō | spites.

Verso giambico latino, di Catullo.

L'evom | mi 'l mio | pensier | in par | te ov'e | ra.

Verso giambico italianò, o endecassillabo del Petrarca: ed altri esempj se ne potrebbero addurre; ma come i Poeti Latini per variar talora l'armonico del verso senza cambiar la sua natura, si sciolsero nel *giambo* da quel legame continuato d'una *breve* e una *lunga*; così se ne sciolsero anche gli Italiani, ma sempre il verso conserva la sua natura, e rimane Endecasillabo.

E pure, malgrado l'evidenza di tanta somiglianza del nostro Teatro Drammatico Italiano col Greco antico, tanto nell' uso di cantar la tragedia intera intera, come si è detto, e provato colle autorità de' citati autori, quanto nell' uso di accompagnare cogli stromenti, non solo le

phen und Epoden zuweilen das Sylbenmaafs änderte, welches er im Verlauf des Trauerspiels gebraucht hatte, den Jambus verlies, sich der lebhaftern und raschern Anapästien und Trochäen bediente, und eine Anzahl Verse mit einander verband, in welchen die Worte wechselten, aber die Versmaafse und Cadenzen dieselben blieben, so dafs bey verschiedenen Strophen einerley Musik wiederholt werden konnte, und dafs (wie wir dies auch wirklich bey Aeschylus finden) solche Strophen zuweilen abwechselnd vom Chor und dem Acteur gesungen wurden *). Nach der Musik

*) So finden wir es gerade bey unsern Melodramen oder Opern, in welchen die *Arien* nichts weiter sind als die *Strophen* der Altväter des Trauerspiels, so wie der Vers unsers Recitativs, den wir Hendecasyllabus nennen, vollkommen dem Jambus entspricht.

Ἀνθρῶ|π' ἀπελ|θε την|σκαφην|ἀνα|τρειπεις,
ein griechischer Jambus;

Phāse|lus il|lē quem|vide|tis hōs|pites,
ein lateinischer Jambus des Catull;

Lēvōm|mi 'l mīo|pēnsier|in par|te ov' ē|ra,
ein italiänischer Jambus oder Endecasillabo des Petrarca.

Man könnte viele dergleichen Beyspiele anführen. So wie aber die lateinischen Dichter, um zuweilen die Harmonie des Verses wechseln zu lassen, sich bey Jambus, ohne dessen Natur zu ändern, von der beständigen Fessel einer kurzen und einer langen Sylbe losgemacht haben, so haben es auch unsere Italiäner gethan; aber immer bleibt der Vers seiner Natur getreu, d. h. Endecasillabo. — Ueberhaupt findet sich zwischen unserm italiänischen dramatischen Theater und dem alten griechischen eine auffallende Aehnlichkeit, sowohl in Ansehung dessen, dafs die alten Trauerspiele ganz gesungen wurden, wovon oben die Beweise gegeben sind, als in Hinsicht dessen, dafs man nicht blofs die *Strophen*

Ma non potea però sulla Musica istessa della Strofa, e dell' Antistrofe, cantarsi l'Epodo, se quello (come da

*Strofe, o Arie, ma anche i versi di Recitativo, come lo riferisce anche Cicerone, nel quale poi si vede perfino ricordato l'uso del preludio, da noi detto Ritornello, che precede un Recitativo instrumentato solito cantarsi da primo Attore, o prima Attrice — Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in hoc genere exercitati; qui primo inflatu tibicinis Antiopen esse ajunt, aut Andromachen, quam nos ne suspicemur quidem? — Quante, e quante cose, che a noi sfuggono nel canto, sono benissimo sentite da quelli, che in tal genere, sono esercitati; i quali al primo fiato d'un flauto ti san dire se Antiope sia o Andromaca che ti si presenti, mentre noi non pur anco di ciò sospettiamo? Cic., cura J. A. Ernesti, Acad. quaest. lib. 4. §. 7. ed in altre Edizioni, Acad. lib. 2. §. 7. — Malgrado tante incontrastabili prove, che porgono ad ognuno (che non voglia chiuder gli occhi per non vedere) queste vere reliquie del teatro Greco, che si conservano sul Teatro nostro italiano, pure non mancano i detrattori di questo; e quel che è più, che quelli, i quali più si scatenano contro le nostre Opere son quelli appunto che venerano, che adorano la greca antichità, e che tanto encomiano il greco teatro. Il saggio conoscitore, il giudice giusto non trova nè tutto ammirabile nell' antico Dramma, nè tutto riprensibile nel moderno: troverà anzi questo molto più vicino alla perfezione di quello; darà tributo di lodi ai primi Maestri, ma senza travvederne i difetti, o trovare errore nel moderno ciò che chiama bellezza nell' antico: si sdegnerà con ragione contra un Autore che gli esponga un Padre, che voglia dar per moglie la sua concubina al proprio figlio; ma trovandosi poi alla rappresentazione delle *Trachinie* di Sofocle, e udendo*

der Strophe und Antistrophe indessen konnte der Epodos nicht gesungen werden, wenn dieser (wie alle Au-

und *Arien*, sondern auch die Verse des *Recitativs* mit Instrumenten begleitete, wie Cicero bemerkt, der selbst das *Praeludium*, unser *Ritornell*, erwähnt, welches vor einem Recitativ mit Accompagnement, wie es der erste Acteur oder die erste Actrice zu singen pflegt, hergeht. — *Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in hoc genere exercitati, qui primo inflatu tibi, cinis Antigonen esse ajunt, aut Andromachen, quum id nos ne suspicemur quidem?* — Wie manche Dinge entgehen uns beym Gesange, die sehr gut von denen bemerkt werden, die in diesem Stücke geübt sind? Beym ersten Ton der Flöte sind sie im Stande zu sagen, ob Antigone oder Andromache erscheinen wird, während wir dies nicht einmal ahnen. Cic. cura J. A. Ernesti, Acad. Quaest. lib. 4. §. 7., in andern Ausgaben Acad. lib. 2. §. 7. Ungeachtet so vieler unwidersprechlichen Beweise, die einem jeden, der nicht die Augen verschließen will, die wahren Ueberbleibsel des griechischen Theaters auf dem italiänischen wahrnehmen lassen müssen, fehlt es doch nicht an Verächtern des letztern; ja was noch mehr ist, gerade die eifrigsten Verehrer des griechischen Alterthums und Lobredner des griechischen Theaters sind es, die sich so sehr gegen unsere Oper ereifern. Der wahre Kenner und billige Kunstrichter findet weder alles am alten Drama zu bewundern, noch alles am neuern zu tadeln, ja er muß das letztere der Vollkommenheit näher als das erste finden. Er wird den ersten Lehrern nicht den Tribut des Lobes versagen, ohne jedoch ihre Fehler zu verkennen, und ohne bey den Neuern für fehlerhaft zu erklären, was wir bey den Alten als Schönheit bewundern. Unstreitig wird er einen Dichter tadeln, der ihm einen Vater aufstellt, welcher seine Bey-schläferinn seinem Sohn zur Gattinn vorschlägt. Wenn er sich nun bey einer Darstellung der *Trachinierinnen* des Sophocles befände, hörte, wie der sterbende Hercules seinen Sohn überredet, die Jole zu heirathen, und sich als eines triftigen Beweggrundes des Umstandes bediente,

tutti quasi 'gli Autori rilevasi) era composto di versi o più lunghi, o più corti, ma non di misura eguale a quelli delle Strofe, ed Antistrofe. Il rapporto dunque di Aristotele, e l'esempio di Eschilo, e la nozione sicura che l'Attore introdotto da Tespi or parlava fra i varii canti del Coro, ed or col Coro istesso, sono autorità bastanti per poter senza tema introddurre cambiamenti di metro nel Coro, e far cantar questo a vicenda coll' Attore, e l'Attore a vicenda con quello in una Tragedia Tespica; e ciò basti riguardo al Coro.

Quanto all' *Episodio*, e all' *Esodo*, sufficiente è altresì ciò, che più sopra si è detto: e quanto al *Prologo*, non sarà inutile il rammentare che per Prologo non s'intende il discorso, che fa (all' uso moderno) un Attore, o della Tragedia, o estraneo ad essa, prima del cominciare del Dramma, o per informare lo Spettatore del Soggetto di quello, o per adattare il Dramma alla circostanza per cui si rappresenta, o per tesser lodi a qualche inclito personaggio, cui la tragedia, o la rappresentazione si consacrì; ma che *Prologo* altro non significa, nel senso nostro, che ciò, che vien detto innanzi al primo cantar del Coro.

Finalmente, dopo avere scelto il soggetto, nel quale Bacco abbia che fare; dopo avere ideato il piano

Ercole moribondo, per persuadere al figlio di sposar Jole, valersi, come di grande argomento, della ragione d'aver egli giaciuto con lei; si sdegherà egualmente, e non troverà in questo nè Sofocle grande, nè la Grecia adorabile.

toren bemerken) aus Versen bestand, die entweder länger oder kürzer, oder nicht von gleichem Rythmus wie die der Strophe und Antistrophe waren. Der Bericht des Aristoteles, das Beyspiel des Aeschylus, und die sichere Notiz, daß der von Thespis eingeführte Schauspieler bald zwischen den Gefängen des Chors, bald mit dem Chor selbst sprach, gewähren eine hinlängliche Autorität, um dreist in einem thespischen Trauerspiel Veränderungen mit dem Metro im Chor vorzunehmen, und um diesen abwechselnd mit dem Akteur und den Akteur mit ihm singen zu lassen. Dies sey genug vom Chor.

Was das *Episodium* oder den *Exodus* betrifft, so ist das Gesagte hinreichend, und in Ansehung des *Prologs* wird es nicht unnöthig seyn zu erinnern, daß hier unter Prolog nicht die Rede verstanden wird, die, nach neuerm Gebrauch, ein zum Stück gehöriger oder nicht gehöriger Schauspieler vor Anfang desselben hält, entweder um den Zuschauer von dem Sujet zu unterrichten, oder um die Umstände anzuzeigen, die die Aufführung veranlassen, oder um irgend eine ausgezeichnete Person, der die Darstellung gewidmet ist, zu preisen: sondern daß der *Prolog* in unserm Sinn nichts anders ist, als was vor dem ersten Gesange des Chors gesagt wird.

Nachdem ein Sujet, bey welchem Bachus ins Spiel kommt, gewählt, und das Trauerspiel Callirhoe

daß sie seine Beyschläferinn gewesen sey, so wird er gewiß seinen Unwillen nicht unterdrücken, und in diesem Punkt weder Sophocles groß, noch das griechische Alterthum ehrwürdig finden.

della Tragedia di Calliroe nel modo, che dal fin qui detto apparisce esser quello usato da Tespi, e dopo aver procurato di non lasciarla difettosa nelle sue parti di qualità, e quantità, mancherà solo implorare l'indulgenza del pubblico a favore del coraggioso tentativo; trovare un abile Compositore di Musica, che formatasi l'idea d'una Tragedia Tespica, voglia renderla nell'aspetto che le conviene; ed affidarne poi la rappresentazione a valoroso personaggio, che unito a scelto Coro possa eseguirla; e se a tanto si giunge, forse non è ingannevole la lusinga che possa la Tragedia Tespica riscuotere applausi da un Pubblico illuminato.

Il Personaggio è trovato: non è un Uomo, come al tempo di Tespi; è una Donna; ma ognuno (cred'io) mi saprà grado d'aver fatto sceneggiare una Donna da Donna, più che se avessi prodotto un Uomo mascherato da Donna, per esser Tespico oltremodo, e in cosa tanto indifferente all'essenza del Dramma. Oltredichè se per Tragedie Tespiche s'intendono tanto quelle di Tespi, che quelle de' suoi discepoli, anteriori ad Eschilo (come si è accennato) non è anacronismo che una Donna, vi rappresenti, se Frinico già sulla Scena introdusse le Donne secondo il rapporto di Eliano *).

Per rappresentare una Tragedia Tespica, tutta cantata, e sceneggiata da un solo personaggio, e dal Coro,

*) *Var. Hist.* lib. 3. cap. 8.

der Form gemäß, die nach dem Bisherigen die thespische gewesen zu seyn scheint, angelegt worden ist, und nachdem man sich bemüht hat, ihm in den Theilen der Qualität und Quantität die gehörige Vollkommenheit zu geben, bleibt nichts weiter übrig, als das Publikum um Nachsicht mit dem kühnen Unternehmen zu bitten, einen geschickten Komponisten zu finden, der nach richtiger Auffassung eines thespischen Trauerspiels dessen Charakter zu treffen weiß, und dann die Darstellung einer geschickten Person und einem ausgesuchten Chor zu überlassen. In diesem Fall kann man sich mit der Hoffnung schmeicheln, daß das thespische Trauerspiel den Beyfall eines einsichtsvollen Publikums erhalten werde.

Die Person ist gefunden. Es ist kein Mann, wie zur Zeit des Thespis, sondern ein Frauenzimmer; aber es wird mir gewiß ein jeder Dank wissen, daß ich lieber eine weibliche Rolle von einem Frauenzimmer, als, um ja die thespische Manier auch in einem Punkt zu treffen, der nicht wesentlich zum Drama gehört, von einem Mann mit der weiblichen Maske habe spielen lassen. Wenn man übrigens, wie bemerkt worden, unter thespischen Trauerspielen nicht bloß die des Thespis, sondern auch die seiner Schüler vor Aeschylus versteht, so ist es kein Anachronismus, wenn man ein solches Stück von einem Frauenzimmer darstellen läßt, indem schon Phrynichus nach dem Bericht des Aelian *) Frauen auf die Bühne brachte.

Die Person, die allein nebst dem Chor ein ganz

*) *Var. Hist.* l. III. c. 8.

è necessario che si trovi chi sia abilissimo nel canto, perfetto nell'azione, e di più è necessario che sia dalla natura dotato di forte complessione, e buon petto per sostenerne il peso dal principio al fine della Recita. Rarissimo avviene che si trovino queste qualità in un individuo riunite; e dopo aver io ammirato in varii Drammi il merito veramente trascendente della Signora Maria Marchetti Fantozzi, e trovata avendo in lei questa sì rara unione, mi decisi a scrivere una Tragedia Tespica, nel desiderio di vederla eseguita da lei, e scelsi il soggetto di *Calliroe*.

Affidatane la parte ad una tanto celebre Cantante, quanto impareggiabile Attrice, ed atta a sostenerne la non leggiera fatica, non può la tragedia dubitare del perfetto unanime accoglimento.

Se il Poeta trovò il personaggio, abbia questo la cura di rinvenire il Compositore della Musica: cura, che certamente avrà migliore effetto quando s'imprennda dalla stessa prelodata Cantante, la quale non s'ingannerà nella scelta, ove si tratti d'un'Arte a lei sì familiare; e s'incarichi poi il Compositore della scelta del Coro, onde così con tale cura comune sia in quanto si può assicurato l'esito della *Calliroe*, e adempito siasi l'impegno di esporre sulle odierne Itale Scene, non senza felice sorte, una *Tragedia nella sembianza, che le fù propria al suo nascimento*.

gefügungenes Trauerspiel darstellen soll, muß äußerst geübt im Gesange, vollkommen in der Aktion und von starker Complexion und guter Brust seyn, um die Beschwerden einer solchen Darstellung aushalten zu können. Sehr selten finden sich diese Eigenschaften in Einem Individuum vereinigt. Nachdem ich in verschiedenen Dramen das hervorragende Verdienst der Madam *Maria Fantozzi Marchetti* bewundert, und in ihr jene feltene Vereinigung von Talenten und Kräften angetroffen habe, so entschloß ich mich, ein thespisches Trauerspiel zu schreiben, begierig, solches von ihr executirt zu sehn, und wählte das Süjet von der *Callirhoe*.

Da also die Rolle einer eben so berühmten Sängerin als unvergleichlichen Aktrice anvertraut ist, die Kräfte genug hat, die nicht geringe Beschwerde derselben zu ertragen, so darf das Trauerspiel sicher auf vollkommenen und allgemeinen Beyfall rechnen.

Wenn der Dichter die Aktrice fand, so bleibe dieser die Sorge überlassen, den Komponisten zu suchen. Sie wird in dieser Wahl um so glücklicher seyn, da es auf eine Kunst ankommt, die ihr so geläufig ist. Dem Komponisten bleibe ferner die Auswahl des Chors überlassen; und so sichere diese vereinte Bemühung das Loos der *Callirhoe*, und kröne das Unternehmen, auf die neuere italiänische Bühne ein Trauerspiel in der Gestalt zu bringen, die ihm bey seiner Entstehung eigenthümlich war.

CALIFORNIA

The Great Pacific

THE SOUTH

California, Principal of the Pacific Coast

California

California, the Pacific Coast, the Pacific Coast

California, the Pacific Coast, the Pacific Coast

California, the Pacific Coast, the Pacific Coast

CALLIROE.

Tragedia Tespica.

PERSONAGGI.

CALLIROE, Principessa del sangue Reale di Etolia.

SACERDOTI, e

MINISTRI del Tempio di Bacco, che compongono il
Coro; e fra' quali si distingue, a suo tempo, il
Gran Sacerdote CORESO.

CALLIRHOE,
ein
thespisches Trauerspiel.

PERSONEN:

CALLIRHOE, Prinzessin aus dem königlichen Geblüt von Aetolien.

PRIESTER und

DIENER des Bachustempels, welche den Chor ausmachen,
und unter welchen man zu seiner Zeit
den Oberpriester **CORESUS** unterscheidet.

ARGOMENTO.

Calliroe, Principessa del sangue Reale di Etolia, fù con trasporto di passione amata da Coréo Sacerdote di Bacco, ma insensibile si mantenne ella ad ogni dimostrazione, o protesta di questo, che tanto di lei era amante, quanto era oggetto indifferente per lei.

Vedendo lo sventurato Coréo esser non men vane con la sua bella crudele le preghiere, che le offerte, e le più tenere assidue cure; rivolse a Bacco le istanze, e i suoi voti, per implorare dal Nume assistenza, e favore. Fù Coréo esaudito, e furono i Calidonii (abitanti della Città, ove soggiornava Calliroe, e la Reale famiglia) còlti all' improvviso da una malattia, che lor rapiva il senno, e come ebrietà fosse, gli rendeva furiosi, fino ad impugnar le armi gli uni contro gli altri i cittadini, e gli amici, e i consanguinei, non più fra loro riconoscendosi. Consultato in tale infortunio l' Oracolo, s' ebbe in risposta, che calmerebbe Bacco il suo sdegno sol quando venisse

I N H A L T.

Callirhoe, Prinzessin aus dem königlichen Geblüt von Aetolien, wurde von Corefus, Priester des Bachus, leidenschaftlich geliebt, blieb aber gegen alle Betheuerungen und Beweise seiner Zärtlichkeit unempfindlich.

Da der unglückliche Corefus sah, daß bey seiner grausamen Geliebten alle Bitten, Anerbietungen und Bewerbungen vergeblich waren, so wandte er sich an den Bachus, um dessen Beystand zu erflehen. Er wurde erhört, und die Calydonier, Bewohner der Stadt, wo sich Callirhoe und die königliche Familie befanden, sahen sich plötzlich von einer der Trunkenheit ähnlichen Krankheit befallen, die ihnen ihren Verstand raubte, und sie dergestalt in Wuth setzte, daß Bürger, Freunde und Blutsverwandte sich nicht mehr erkannten und gegen einander die Waffen ergriffen. Man befragte in dieser bedrängten Lage das Orakel und erhielt zur Antwort, Bachus würde nur dann seinen Zorn mäßi-

*immolata all' ara l' insensibile Calliroe, o almeno
altra vittima illustre, che volesse sacrificarsi in
sua vece.*

*Non si trovò chi per Calliroe volesse esporsi,
nè trovò ella in alcuno pietà, nè soccorso; e
quindi, tratta in assetto di vittima al Tempio
di Bacco, stava per essere sacrificata; quando
Coréso Sacerdote, che vibrar dovea il fatal colpo,
torse il ferro contro se stesso, e s' uccise, per non
uccidere la non amante sua amata, e terminando
così l'amorosa sua pena.*

*Attonita, confusa, e insieme intenerita Cal-
liroe da tale incredibile prova di sviscerato af-
fetto, tutta sentì ad un tratto la forza del ri-
morso di sua insensibilità, e la tarda sua pietade
fece d' improvviso cambiare in lei l' indifferenza
in amore; nè volendo sopravvivere allo sventu-
rato non pria gradito amante, che svenuto le
giacea innanzi agli occhi, corse a darsi morte
presso alla fontana Calidonia, che poi, dal
nome di lei, si chiamò da quel giorno la Fonte
di Calliroe.*

Tucidide, lib. 2.

Pausan. in Achaic. lib. 7. c. 21.

gen, wenn die unempfindliche Callirhoe oder irgend eine andere angesehen Person, die sich an ihrer Stelle dem Tode weihte, geopfert würde.

Es fand sich niemand, der sich für Callirhoe hingegen hätte. Sie wurde also ohne Erbarmen zum Tempel des Bacchus geführt, und stand im Begriff geopfert zu werden, als der Priester Corefus, der den unglücklichen Schlag ertheilen sollte, den Stahl gegen sich selbst zückte, und, um nicht seine unempfindliche Geliebte zu tödten, durch einen freiwilligen Tod seiner qualvollen Liebe ein Ende machte.

Betäubt, verwirrt und von einem so unerwarteten Beweise der Zuneigung gerührt, empfand Callirhoe eine plötzliche Reue über ihre Gefühllosigkeit, und ihr allzuspätes Mitleid verwandelte ihre Gleichgültigkeit in Liebe. Sie wollte ihren unglücklichen, so lange verschmähten Geliebten, der entseelt vor ihren Augen da lag, nicht überleben, und eilte sich an der Quelle Calydonia zu tödten, die von diesem Tage an den Namen Callirhoe erhielt.

Thucydides, lib. 2.

Pausanias in Achaic. l. 7. c. 21.

CAMPAGNA.

Da un lato, prospetto esteriore del celebre Tempio di Bacco Calidonio, con porta aperta che v'introduce, situata nel mezzo della facciata, e a cui si ascende per alcuni spaziosi gradini.

Fontana dall' altro lato, dirimpetto al Tempio.

Collina in lontananza, alquanto ingombra da varie piante.

CALLIROE, uscendo dal folto d'alcune piante, in lontano, si avvanza.

Prologo.

Calliroe. Eccomi alfin del bosco

Oltre il confine: la smarrita damma

Inseguan pur l'altre compagne; e gli altri,

Che guide a quelle, e a me custodi elesse

Il Padre mio, deluda

La fuga mia. Che mai

Diranno allor che tornin l'altre, e sola

GEFILDE.

Von der einen Seite das Aeussere des berühmten Tempels des Bachus Calydonius mit einer in denselben führenden offenen Thür, welche in der Mitte der Fassade angebracht ist, und zu der man auf einigen Stufen hinansteigt. Von der andern Seite, dem Tempel gegenüber, eine Quelle. In der Ferne ein von verschiedenen Bäumen beschatteter Hügel.

CALLIRHOE tritt in der Entfernung unter einigen dicht-belaubten Bäumen hervor und nähert sich.

P r o l o g.

Callirhoe. So bin ich also endlich

Am Saum des Waldes. Mögen die Freun-
dinnen

Das flücht'ge Wild verfolgen, und die andern,
Die uns zu Führern und zum Schutz der Vater
Erwählt, durch meine Flucht sich

Getäuschet sehn. Was werden

Sie sagen, wenn allein von den Gespielen

Calliroe manchi? Il Genitor Regnante
 Mi figuro sdegnato: ei, non sol quanto
 Le Calidonie mura
 Guardano intorno, ma l'Etolia intera,
 E forse altre contrade
 Di Grecia, oltre il suo Regno,
 Cercar farà per rinvenirmi. Un passo
 Ardito è la mia fuga,
 Lo conosco, lo sò; ma nel mio caso
 Altro schermo non trovo, e questo eleggo.
 Un' offesa non veggo

Al fasto, al grado mio. Labbro maligno
 Tacer dovrà quando fia noto altrui
 Che Calliroe donzella, e fuggitiva,
 Diede del suo costume,
 Dell' onor suo mallevadore un Nume.

Dea triforme, a te vogl'io

Consacrare i giorni miei;

Deh! m'accogli, o tu, che sei

Nume amico a casto cor.

(Và guardando intorno ove scopri qualche sen-
 tiero; indi resta alquanto sospesa e pensosa; poi,
 come risolvendosi a un suo pensiero, continua

Callirhoe fehlt? Den König, meinen Vater,
 Stell ich ergrimmt mir vor. Nicht bloß den
 Umfang

Der calydon'schen Mauern,
 Er wird sein ganzes Königreich Aetolien,
 Ja selbst vielleicht die Staaten
 Der andern griech'schen Fürsten
 Mit Fleiß nach mir durchforschen lassen.

Wahrlich

Ein kühnes Unternehmen
 Bleibt immer meine Flucht; allein ich finde
 In meiner Lage keinen andern Ausweg.
 Es liegt für meine Würde
 Nichts Schändendes darin. Der böse Leumund
 Wird ganz gewiß verstummen, wenn man
 höret,

Dass die entflohne königliche Jungfrau
 Zur Bürginn ihrer Unschuld
 Und ihrer Ehre eine Göttinn stellet.

Dir allein, dreyförm'ge Göttinn,
 Will ich meine Tage weihn.
 Nimm mich auf, o du, die huldreich
 Keuschen Herzen Schutz verleiht.

(Sie sieht sich nach einem Pfade um. Dann bleibt
 sie nachdenkend stehn, und fährt endlich, als
 wie zu einem Entschluss gekommen, fort.)

Dalla spiaggia vicina
 In Efeso mi guidi
 Il naviglio primier, che i lini sciolga.
 Là Diana m'accolga
 Fra le seguaci sue; così delusa
 Sia la turba importuna
 De' pretensori miei, nè voglia il padre
 Sollecitarmi a un nodo,
 Che odioso è per me. Soffrir non posso
 L'idea d'un imenéo. Di Sparta il Prence,
 Il Prence di Megára, e quel di Tebe
 Troveranno altre Spose;
 E le smanie nojose,
 Le rampogne, i deliri,
 Non udirò dell' amator Coréso,
 Che alle ripulse mie vieppiù s'accende,
 E benchè ognor costante
 Negai amor, d'amor nutre speranza,
 E che la sua follia chiama costanza.

(Va per partire.)

Coro nel Tempio, non veduto.

O di Sémele prole,

(Calliroe si ferma, nell' andare, ed ascolta.)

Che Tebe còle, e Nisa, e l'India onora,
 Che fra' mortali Eroe già fosti, e sei
 Nume fra' Dei, noi te tutti invochiamo;

Vom nahen Meersgestade
 Soll nach Ephes mich bringen
 Das erste Fahrzeug, das die Anker lichtet.
 Dort nehme mich Diana
 In ihr Gefolge auf. So sey betrogen
 Die unbescheidne Menge
 Derum mich Werbenden. Der Vater wird mich
 Zu einem Band nicht nöth'gen
 Das mir zuwider ist. Selbst den Gedanken
 An Hymen hasse ich. Der Fürst von Sparta,
 Megarens Fürst und der von Theben mögen
 Sich andre Bräute suchen.
 Auch werde ich das läst'ge
 Gewinsel und die Klagen
 Des liebenden Corefus nicht mehr hören,
 Den alle Weigerung noch mehr entflammet,
 Und der bey aller Kälte,
 Die ich ihm stets bezeigt, noch Liebe hoffet,
 Und mit dem Namen des Beständ'gen prunket.
 (Sie will gehen).

Der Chor im Tempel ungesehn.
 Erhabner Sohn Semelens,
 (Callirhoe steht still und lauscht).
 Von Theben, Nisa, Indien angebetet,
 Bey Menschen einst ein Heros und bey Göttern
 Anjetzt ein Gott, hör unser aller Flehen,

Deh! porgi orecchio ai voti,
Ch' oggi divoti a te porger vogliamo.

(Calliroe, ritornando sui suoi passi, s'avvicina
al Tempio).

Calliroe. Quale di sacri accenti
Suon s'avvicina! Echeggia il Tempio. Io veggio
De' Ministri lo stuolo

(Guardando verso il Tempio).

Celiamci.

(Si nasconde in un angolo dietro al prospetto
del tempio).

(Escono dal Tempio i Sacerdoti, e si dispon-
gono a destra, e a sinistra dell' ingresso, e
cantano il

P a r o d o s.

Eccelso Nume,

Che portentosa sei prole di Giove,
Offerte nuove a te raccor vogliamo,
E l'ara inghirlandar. Odi, clemente,
La Calidonia gente. All' Uom favore
Dona implorato il Ciel. Te Etolia implora,
Te Nume adora; are t' innalza, ed arde
Incensi a te perchè clemente sei.
Solo fra' Dei l' inesorabil Fato
Mai non cangia un Decreto; e per l' eccesso
Dell' istesso rigor, che mai non cede,

Vernimm, ach, die Gelübde,
Die ehrfurchtsvoll wir zu dir senden wollen.

(Callirhoe tritt zurück und nähert sich dem Tempel).

Callirhoe. Welch heilige Gefänge
Ertönen dort? Der Tempel hallt. Ich sehe
Die fromme Schaar der Priester . . .

(Sie blickt nach dem Tempel hin).

Ich geh . . .

(Sie tritt hinter eine Ecke des Tempels.)

(Die Priester kommen aus dem Tempel, stellen sich zur Rechten und zur Linken des Eingangs und singen den

Parodos.

Erhabnes Wesen

Du wunderbarer Sprössling Jupiters, wir
Verehren neue Gaben dir und kränzen
Den Altar dir mit Laub. Erhöre gnädig
Das calydon'sche Volk. Noch immer hast du
Der Menschen dich erbarmt. Aetolien fleht
dich,

O Gottheit, an, und läßt dir Weihrauch dampfen,
Damit du gnädig auf uns niederblickest.
Das Schickfal ist der einzige der Götter,
Der unerbittlich bleibt, und wegen dieser
Noch nie erweichten Strenge ist dem Schickfal

Un tempio, un' ara sola,
Che un uom consacri al fato il Sol non vede.

(Vanno alcuni quà, alcuni là nel lontano, a raccogliere rami d'ellera, pampini, e foglie di fico, e di viti, e così si vanno perdendo di vista fra le piante, e sulla collina nel fondo.

(Calliroe si torna a far vedere.

Episodio.

Calliroe. L'assistenza del Nume, in loro rito,
Pei Calidonii ad implorare uniti
Or di Bacco i Ministri
Si dispongon così. Deh! l'invocata
Deità grazia non nieghi; e cessi omai
L'infesto morbo, che le menti oscura,
E il senno invola all' Uom. Più non si vegga
Con l'amico, e 'l germano
L'amico, ed il german pugnar da stolto,
Travvedendo nel volto
Del german, dell'amico,
Minaccioso, e mal noto un fier nemico!
Ah! sì, qualunque siasi
La colpa (ignota a me), che dal tuo Nume
Meritò tal castigo,
Padre Liéo, deh! calma alfin lo sdegno,
Rendi salute ai Calidonii, al Regno.

Von keinem je ein Altar

Ein einz'ger Tempel je errichtet worden.

(Es entfernen sich einige hier und andere dort-
hin, um Epheuranken, Wein- und Feigenblät-
ter zu sammeln, und verlieren sich so unter
den Bäumen und auf dem im Hintergrunde
befindlichen Hügel aus dem Gesicht).

Callirhoe läßt sich wieder sehen.

Episodium.

Callirhoe. Dem Volke Calydoniens nach ihrem
Gebrauch des Gottes Beystand zu erflehen,
Bereitet sich so eben

Des Bachus Priesterschaft. Ach merke gnädig,
O Gott, auf ihr Gebet. Es höre endlich

Die Krankheit auf, die die Gemüther dunkelt
Und die Befinnung raubt. Es möge ferner
Mit seinem Freund und Bruder

Im Wahnsinn nicht der Freund und Bruder
kämpfen,

Indem er in dem Blicke

Des Bruders und des Freundes

Den Widersacher zu erkennen wähnet.

Was auch für ein Verbrechen

(Mir unbekannt) sich diese harte Ahnung

Von dir erwirken konnte,

Ach mildre endlich deinen Zorn, o Bachus

Und schenk Gesundheit meinem Volke wieder.

Quando il rigore adopra
 Giove è tremendo a noi,
 Ma se clemente è poi,
 Allor si fà adorar.

Nume se a noi ti chiami,
 La tua pietà si scopra
 Se in noi veder non brami
 L'amor, la fè mancar.

(S'ode un suono marziale, che s'avvicina.)

Ma già di tibie, e sistri
 Vicino odo il fragore.

(Tornano, scendendo dalla collina quei Sacerdoti, che primi comparvero, tutti portando pampini, rami d'ellera, e ghirlande conteste di foglie di fico, e di viti.

Nel tempo istesso, altri Sacerdoti, e Ministri escono dal Tempio, alcuni portando varie torcie, delle quali una sola è accesa; e gli altri sostenendo ad ambe mani quattro magnifici guanciali, sopra uno dei quali una spada, simbolo del Nume come Eroe guerriero; sull' altro un Diadema, attributo di Bacco come Regnante, e primo ad introdurre l'uso di cingersi con diadema la fronte; sul terzo una pelle di Tigre, come animale a lui consacrato, poi che sottomesse le Tigri al giogo, e le avvinse al suo carro, ritornando dall' Indie; e sopra il quarto guancialetto un vomere, per simboleggiare il Nume come Dio dell' agricoltura.

Quelli, che vennero portando i rami, e le ghirlande, s'incontrano con gli altri, che vengono dal Tempio; e cantano insieme l'Epiparodos.

Wenn Jupiter sich grausam
 Beweist, ist er uns schrecklich;
 Wird er dann wieder gütig,
 So beten wir ihn an.

Nennst du dich unfre Gottheit,
 So zeige uns dein Mitleid,
 Wenn du nicht Lieb und Glauben
 Bey uns willst wanken sehn.

(Man hört eine kriegerische Musik, die sich nähert).

Schon hör ich in der Nähe
 Die Flöten und die Siftern.

(Die Priester, welche sich zuerst gezeigt haben,
 kehren vom Hügel zurück, mit Weinlaub,
 Epheuranken und Kränzen von Feigenblät-
 tern und Weinreben in den Händen.

Zu gleicher Zeit treten andere Priester und
 Diener aus dem Tempel hervor. Einige tra-
 gen verschiedene Fackeln, wovon aber nur
 eine angezündet wird. Vier andere hal-
 ten mit beiden Händen jeder ein prächt-
 iges Kissen. Auf dem einen befindet sich
 ein Schwerdt, Symbol des Gottes als Hel-
 den; auf dem andern ein Diadem, das dem
 Bacchus als demjenigen Regenten beygelegt
 wird, der zuerst den Gebrauch, die Stirn mit
 einem Diadem zu umwinden, eingeführt hat;
 auf dem dritten die Haut eines Tigers, als
 eines Thiers, das ihm seit der Zeit geweiht
 worden, wo er bey seiner Rückkehr aus In-
 dien die Tiger dem Joch unterwarf und sie
 vor seinen Wagen spannte; auf dem vierten
 endlich eine Pflugschaar, um ihn als Gott des
 Ackerbaus zu bezeichnen.

Diejenigen, die mit Zweigen und Kränzen
 kommen, begegnen den andern, die aus dem
 Tempel treten und singen den Epiparodos.

Epipàrodos.

I secondi. Del Gange il domatore,

I primi. Il Nume protettore,

Tutti. Torniamo ad invocar.

(Calliroe intanto si ritira in disparte, e mentre appendono le ghirlande all' ingresso del Tempio, e spargono sù gradini della scalinata alcuni rami, e foglie, che dalle piante raccolsero, canta

Calliroe. Pietoso Dio, perdòno

Tu dona ai cuor devoti,

E di tue lodi il suono

Si senta ad echeggiar.

(Il Coro si situa in figura semicircolare in faccia all' ingresso del Tempio; e canta lo

Stàsimon.

Coro. Divo Eroe, dall' alte sfere

Parli in te per noi Pietà.

Teme ognuno il tuo potere,

Spera ognuno in tua bontà.

Chiedi un' ostia, ed in tributo

Quella a te si svenerà,

Se l' Oracolo temuto

I tuoi cenni spiegherà.

(Il Coro resta innanzi al Tempio in silenzio, ed in atto riverente, e divoto. Intanto.

Epiparodos.

Die andern. Des Ganges großer Sieger,

Die ersten. Der Gott, der uns beschützt,

Alle. Sey von uns angefleht.

(Callirhoe tritt indessen auf die Seite, und während jene die Kränze am Eingange des Tempels aufhängen und die Stufen der Treppe mit einigen von den Bäumen gehoholten Zweigen und Blättern bestreuen, singt

Callirhoe. Gewähre güt'ges Wesen

Den frommen Herzen Mitleid.

Von deinem Lob erschalle

Das ganze Erdenrund.

(Der Chor stellt sich in einem Halbzirkel dem Eingange des Tempels gegenüber, und singt das

Stasimon.

Chor. Götterheld von hohen Sphären

Spreche zu dir für uns Mitleid,

Jeder hofft auf deine Güte,

Jeder fürchtet deine Macht.

Fordr' ein Opfer, zum Tribute

Soll es dir geschlachtet werden,

Wenn gefürchtet das Orakel

Deinen Willen uns enthüllt.

(Callirhoe bleibt unbeweglich und schweigend vor dem Tempel stehn, in ehrfurchtsvoller und frommer Haltung.

Episodio.

Calliroe. Tutto a fuggir m'invita
 Dalle sponde d'Etolia: il morbo istesso,
 Che i Calidonii opprime,
 Molti fra quei, che pur non colse, a pronta
 Fuga sospinse, onde salvarsi. Il mio
 È duplice periglio; e se più resto,
 Di frenetica febbre,
 Cui la patria soggiace, il mal pavento;
 O con maggior tormento,
 (Fra tanti amanti, o dal paterno impero
 A una scelta costretta)
 Finchè a Diana non mi stringa il voto,
 All' alma il senno, ed il riposo al core
 Potria involar la frenesia d'amore.
 L'una, e l'altra s'eviti;
 Fuggasi Ma se alcuno
 Mi scopre, mi ravvisa! Infin che copra
 D'ombre la notte il mondo
 Sarà miglior consiglio
 Quì rimaner. Del Tempio
 O in ascoso recesso, o fra' Ministri
 Del Nume, alcun non fia che creder possa

Episodiu m.

Callirhoe. Zu fliehn von diesem Ufer

Veranlaßt alles mich. Die Krankheit selber,
Die Calydon befallen,

Hat manchen, der von ihr verschont geblieben,
Zu einer schnellen Flucht gebracht. Ich

schwebe

In doppelter Gefahr. Verweil ich länger,

So fürchte ich das Uebel

Des Fiebers, dem mein Vaterland erliegt.

Verschont es mich, so können

(Von meinem Vater unter so viel Freiern

Zu einer Wahl gezwungen)

Bevor ich mich dem Dienst Dianens weihe,

Die Schwärmerei'n der Liebe meinem Geiste

Das Licht, die Ruhe meinem Herzen rauben.

Um beidem zu entgehen

Entflieh ich Wenn indessen

Ich mich entdeckt fah! . . Bis daß der

Schleier

Der Nacht die Welt verhüllet,

Wird's hier mich zu verweilen

Am besten seyn. In einem

Entlegnen Winkel dieses Tempels unter

Des Bachus Dienern wird wohl niemand

wähnen,

Ch'io celata mi trovi; e quando poi
Tutto nell' onde il Sol s'immerga, e asconda,
Il piè s'affretti alla vicina sponda.

(Calliroe passa per dietro al Tempio, ed entra.
Il Coro lascia l'attitudine riverente, e formandosi in doppia fila, si muove marciando in linea curva, e passa dalla destra alla sinistra del Teatro, cantando la

S t r o f a.

Di sistri, corni, e crotali,
Di tibie al suon vivace
L'almo figliuol di Sémele
S'intenda celebrar.

(S'ode il gajo suono de' nominati stromenti.

Il Coro movendosi nel modo stesso come sopra, torna dalla sinistra alla destra del Teatro, cantando l'

A n t ì s t r o f e.

Di fresche viti, e pampini,
E d'edera tenace
Si torni i sacri a Libero
Emblemmi ad intrecciar.

(Si intrecciano di foglie, e ramoscelli gli attributi del Nume, e vengono di nuovo riposti sui guanciali. Torna a muoversi il Coro, e situatosi in linea diritta trasversalmente al Teatro, canta, restando fermo, l'Epòdo.

Dafs ich verborgen sey, und wenn die Sonne
Sich in die Fluthen ganz hinabgesenket,
Will ich zum nahen Meersgestade eilen.

(Callirhoe tritt hinter den Tempel und geht hinein. Der Chor verläßt seine ehrfurchtsvolle Stellung, ordnet sich in eine doppelte Reihe, und bewegt sich in einer krummen Linie von der Rechten zur Linken des Theaters, singend die

S t r o p h e.

Der Siftern, Hörner und Hobo'n,
Der Becken helle Töne
Verkünden laut, o Semelens
Erhabner Sohn, dein Lob.

(Man hört die rauschenden Töne der gedachten Instrumente.

Der Chor bewegt sich auf dieselbe Weise von der Linken zur Rechten des Theaters, singend die

A n t i s t r o p h e.

Lafst mit dem frischen Laubgehäng
Der Rebe und des Epheus
Umkränzen uns die heiligen
Embleme unsers Gotts.

(Man umwindet mit Blättern und Zweigen die Attribute des Gottes und legt sie von Neuem auf die Kissen. Der Chor setzt sich wieder in Bewegung, stellt sich in gerader Linie quer über das Theater und singt ruhend den Epodos.

E p ò d o.

Splenda adesso a lui moltiplice
 Puro ardor di sacra face;
 Di combusti incensi sentasi
 Il suo tempio ad olezzar.

(Tutte le torcie s'accendono, e sollevandole alquanto, quelli che le portano, le incrocciano a due a due, ed ardono incrocciate fino alla fine del Coro, il quale, continuando l'Epòdo, canta

Dal cor preci al Nume s'ergano
 Quando umile il labbro tace,
 Ed il sacro rito compiasi
 Il favor per impetrar.

(Questo Coro fino all' Epòdo, può anche essere accompagnato da gesti, figurazioni, e passi di ballo, ove trovisi occasione opportuna di eseguirlo figurato, ed intrecciato con le danze; come pure le Strofe, e le Antistrofe degli altri Cori; ma non quando si canti l'Epòdo, lo Stasimon, o i Commi.

In fine, tutti entrano nel Tempio processionalmente, e in silenzio.

Dalla Scena più vicina al tempio medesimo, ma al di dietro di esso, torna Calliroe agitata, ed intimorita.

E p i s o d i o.

Calliroe. Stelle! dove son io? Qual nuovo
 ignoto

Timor m'opprime? E quale ignota forza,
 Dovunque il passo io vòlsi,

E p o d o s.

Vielfach laßet ihm der heiligen
 Fackeln Schimmer jetzo strahlen;
 Von verbranntem Weihrauch fülle sich
 An sein ganzes Heiligthum.

(Man zündet alle Fackeln an, hebt sie ein wenig in die Höhe und legt je zwey kreuzweise über einander. So brennen sie, während der Chor im Epodos fortfährt.

Sendet aus dem Herzen Seufzer auf,
 Wenn voll Ehrfurcht schweigt die Lippe.
 Durch die heil'gen Ceremonien
 Flehet seine Gunst herab.

(Dieser Chor kann bis zum Epodos mit rhythmischen Bewegungen begleitet seyn, welches Gelegenheit giebt, ihn figurirt und mit Tänzen durchwebt auszuführen. Eben so die Strophe und Antistrophe der übrigen Chöre, aber nicht der Epodos, das Stasimon und die Kommas).

Am Ende gehen alle in Procession und schweigend in den Tempel.

Callirhoe tritt bewegt und erschrocken hinter dem Tempel hervor.

E p i s o d i u m.

Callirhoe. Wo bin ich, Götter? Ach welch ein
 Entsetzen

Ergreifet mich! Welch unbekanntes Wesen
 Trieb mich zurück, wohin ich

Violente mi spinse
Finchè dal Tempio a uscir pur mi costrinse!
L'inatteso contrasto
Che dir vorrà? Non posso
Forse all' are accostarmi? O sdegna forse
Delle vendemmie il Dio ne' suoi Delubri
Una, che di Diana
Far seguace si vuol? Ah! sì; son troppo
Del Dio Tebano, e dell' Efesia Diva
Troppo opposte fra lor le leggi, e i riti,
Non più; da questi liti
Fuggir convien. Lunge dal Tempio sacro
Al pampinoso Nume
Tosto il passo si volga. Una capanna,
Un pastorale asilo
Non mancherà dov' io
Mi celi infin che il raggio
Di Cintia in Ciel riluca,
Ed all' Efesie sponde
A lei sì care il legno poi conduca.

(S'incammina, e prima che sia giunta al fondo del Teatro, s'oscura improvvisamente tutta la Scena. Calliroe s'arresta sorpresa, si vede alquanto timorosa, poi ritorna sui suoi passi.

Den Schritt nur wandte, bis es
 Mich nöthigte den Tempel zu verlassen!
 Was doch dies Widerstreben
 Bedeuten mag? Soll etwa
 Ich nicht dem Altar nahn? Vielleicht ver-
 schmähet

Der Gott des Weins in seinen heil'gen Hallen
 Ein Mädchen, das dem Dienste
 Dianens sich geweiht? Ja zu verschieden
 Sind unter sich des Bachus und der Göttinn
 Von Ephesus geheiligte Gebräuche.

Genug! Von diesem Ufer
 Muß ich entfliehn, und schleunig aus dem
 Tempel

Des weinbekränzten Gottes
 Mich zu entfernen suchen. Eine Hütte,
 Die Wohnung eines Hirten,
 Wird mir nicht mangeln, wo ich
 Mich berge bis die Strahlen
 Der Cynthia mir leuchten,
 Und zu dem ihr so theuern
 Gestade von Ephes ein Schiff mich bringet.

(Sie geht fort, aber ehe sie zum Hintergrunde
 des Theaters gelangt ist, verfinstert sich plötz-
 lich die Bühne. Callirhoe steht erstaunt still,
 sieht sich furchtsam um, und kehrt auf ihren
 Schritten zurück.)

Quai tenebre son queste!
 Qual tetra orrenda notte i rai del giorno
 In un punto oscurò! Dove mi volgo?
 Chi m'addita un sentier? Numi! Vacilla
 Incerto il piè; palpita il cor! M'assale
 Improvviso terrore! Alma, coraggio;
 Calliroe, ardir: t'inoltra
 Dell' ombre in seno, e franche orme sicure
 Fra gli orrori di quelle
 Segni intrepido il piede.

(S' incammina. Scoppia improvviso un fulmine,
 che s'atterra in poca distanza da Calliroe.

Aita, o stelle!

(Cade tramortita. Alquanto silenzio; indi

Coro dal Tempio, non veduto.

O di funesto Oracolo
 Decreto a noi fatale,
 Che vittima Reale
 Ci sforza ad immolar.

(Calliroe v' rinvenendo; poi s'alza, ode le
 voci dal Tempio, e rimanendo in attitudine
 ancora incerta, ascolta il Coro, che continua

O della Patria misera
 Crudel soccorso ai danni,
 Se per uscir d'affanni
 Tal sangue à da versar!

Was ist das für ein Dunkel?

Welch eine schreckensvolle Nacht umhüllet
Mit einem mahl den Tag? Wohin mich wenden?
Wer zeigt mir einen Pfad? O Gott! Es wanket
Der müde Fuß. Mir klopft das Herz, so
plötzlich

Mit Bangigkeit erfüllt. Callirhoe waffne
Den Geist mit Muth! O dringe
In diese dicke Finsterniß und suche
Dir einen Weg zu bahnen
Mit festem, sicherm Schritt.

(Sie geht. Plötzlich fährt ein Blitzstrahl in geringer Entfernung von Callirhoe in die Erde.

Erbarmen Götter!

(Sie fällt ohnmächtig nieder. Einige Stille. Dann
Der Chor im Tempel ungesehn.

O des Orakels schrecklicher
Und für uns bitterer Ausspruch,
Der uns die Königstochter
Dem Gott zu opfern zwingt.

(Callirhoe kommt wieder zu sich. Sie steht auf, hört auf die Stimmen im Tempel, beharrt in einer unschlüssigen Stellung, und lauscht auf das Chor, welches fortfährt:

O der beklagenswürdigen
Errettung unsers Volkes,
Wenn sie durch solches Opfer
Erkaufet werden muß.

Calliroe. Qual nuovo mistero
In flebili note
Risuona così?

Parte del Coro. Decreto più fiero
Ah! dove s'udì?

Tutto il Coro. O Nume tremendo!

Calliroe. Che mai proferì?

Tutto il Coro. D'Etolia le sponde
Non vider di questo
Più misero dì.

Parte del Coro. Decreto funesto!

Tutto il Coro. O Nume tremendo!

Calliroe. Che mai proferì?

(Il Coro si presenta all' Ingresso del Tempio, ed occupa i gradini della scalinata.)

Calliroe. Ministri, e che fù mai? Quai grida
intendo?

Alcuni del Coro. Principessa!

Calliroe. E ben? Parlate.

Altri del Coro. Infelice!

Calliroe. Mi svelate
La cagion d'un tal terror.

Tutto il Coro. Ah! per lei mi trema il cor.
(ognuno da se.)

Calliroe. Qual silenzio! E qual periglio,

Callirhoe. Welch neues Geheimniß
 Enthüllen die Töne
 Der Klage mir dort?

Ein Theil des Chors. Wo hörte man jemahls
 Ein härteres Wort?

Der ganze Chor. O furchtbare Gottheit!

Callirhoe. Was hat sie verhängt?

Der ganze Chor. Die Ufer Aetoliens
 Erblickten noch niemahls
 Solch finsternen Tag.

Ein Theil des Chors. O schrecklicher Ausspruch!

Der ganze Chor. O furchtbare Gottheit!

Callirhoe. Was hat sie verhängt?

(Der Chor stellt sich am Eingange des Tempels
 auf die Stufen, die zu demselben führen.)

Callirhoe. O sagt mir, was geschehn?
 Was ihr beklaget?

Einige vom Chor. Königstochter!

Callirhoe. Nun so sprecht.

Andere vom Chor. Armes Mädchen!

Callirhoe. So enthüllet
 Mir die Ursach eurer Furcht.

Der ganze Chor. Ach um sie klopft mir das
 Herz. (ein jeder für sich.)

Callirhoe. Und ihr schweigt? O sagt
 mir, welche

Solo allor, che a voi mimostro
Muto rende il labbro vostro?
Perchè abassa ognuno il ciglio?

(da se.)

(Ah tremar mi sento il cor.)

Il Coro. (insieme.) Ah per lei mi trema il cor.

(come sopra.)

(Il Coro scende dai gradini. Quelli, che lo compongono vanno alcuni quà, alcuni là ad occupare i varj siti dove metton capo i diversi sentieri della campagna.

Allo scendere del Coro si v'è rischiarando la Scena, e si raggiorna.

E p i s o d i o.

Calliroe. Nè penetrar mi lice

D'un tal terror l'arcano? A mie richieste

Nessun risponde? Io fui

Spinta dal Tempio fuor! Profonda notte

Sorse, e folgore accesa

Cadde improvvisa, e m'atterrì! Si sgombra

Dell' ombre il vel, ma solo allor che i sacri

Ministri escon dal Tempio! E quai prodigi

Son questi mai? Che vorrà dir? Son forse

Io del Nume di Nisa oggetto all'ire?

S'opponne al mio partire

Forse ei così? Ma a che dunque dal Tempio

Bangigkeit euch schweigen heisset,
 Bloß wenn ihr mich vor euch sehet?
 (Warum senken sie die Blicke?

(für sich)

Ach wie klopft mir das Herz!)

Der Chor (zusammen) Ach um sie klopft mir das
 Herz. (Wie oben).

(Der Chor steigt die Stufen herab. Die Personen, die ihn bilden, gehen zum Theil hier, zum Theil dorthin, um die verschiedenen Wege, die vom Tempel auslaufen, zu besetzen.

Beym Herabsteigen des Chors hellt sich die Bühne auf. Es wird wieder Tag.

E p i s o d i u m.

Callirhoe. So soll ich nicht errathen

Das Räthsel eurer Furcht? Bey meinen Fragen
 Verstummet ihr? Ich wurde

Vom Tempel ausgestossen! Tiefes Dunkel
 Erhob sich und ein Blitzstrahl

Schlug unerwartet vor mir hin! Der Schleier
 Der Nacht zerreißt, doch nur wenn aus dem
 Tempel

Die heil'gen Diener gehn! Und welche Wunder
 Geschehn denn hier? Was kann das seyn?

Bin etwa

Für Bachus ich ein Gegenstand des Zornes?
 Ist er's der meinem Gehen

Sich widersetzt? Allein warum verstößt er

Lunge mi scaccia? A' suoi
 Interpreti fedeli
 Chiedasi ancor ma perchè mai, di-
 visi,
 Quinci e quindi si stan, d'ogni sentiero
 L'ingresso ad occupar?

(S'avanza verso una delle strade. Que' Ministri,
 che ivi si trovano, avanzano di qualche passo,
 e le accennano di non inoltrarsi.)

Che? Non poss'io
 Quel cammino seguir? (accennano negativamente.)
 Per altra via
 Quindi trarmi saprò.

(S'avanza verso un' altra strada, ed altri del
 Coro, che stanno a quella parte, accennano
 come sopra.)

Come? Son forse (risentita.)
 Prigioniera fra voi? O chiede il Nume
 (più placata, dopo un momento di rifles-
 sione.)

Ch'io di quà non mi parta?
 Ditelo, io resterò. Spiegar vi piaccia
 De' prodigi il mistero;
 E se un destin severo
 Sovrasta a me, non me'l tacete. In seno
 (con fermezza, e pronunziatura vibrata.)

Mich fern von sich? Noch einmahl
 Leg ich den treuen Dienern
 Die Frage vor . . . Doch warum stehn ge-
 sondert
 Die einen hier, die andern dort, bewachend
 Den Zugang jedes Pfads?

(Sie nähert sich einem der Wege. Die Priester,
 die sich dort befinden, treten einige Schritte
 vor, und winken ihr, nicht weiter zu gehn.)

Und wie? Ich darf nicht
 Verfolgen jenen Weg? (Sie machen ein Zeichen
 der Verneinung.)

Auf einem andern
 Will ich denn fliehn von hier.

(Sie nähert sich einem andern Wege, und andere
 vom Chor, die daselbst stehn, geben ein Zei-
 chen wie oben.)

So wär ich also (empfindlich)
 Gefangen unter euch? Will eure Gottheit

(In einem gemäßigten Ton nach einigem Nach-
 denken.)

Daß ich von hier nicht gehe?
 O sagt's, so bleibe ich. Jedoch erkläret
 Mir dieser Wunder Räthsel,
 Und wenn ein hart Geschicke
 Mir droht, o so verhehlt mir's nicht. Ich
 fühle

(mit Standhaftigkeit und fester Stimme.)

Alma viril mi sento,
Nè d'avverso destin l'ire pavento.

(Il Coro lascia l'aria mesta di prima, e prende un tuono animato, ma grave, e formandosi insieme, passa alla sinistra di Calliroe, cantando la

S t r o f a.

Di Liéo, che quì s'adora
Opra solo è quel coraggio,
Splende in lei del Nume un raggio,
Quell'ardire è suo favor.

(Il Coro andando verso il Tempio, ma di nuovo segnando una curva nel marciare, passa dalla sinistra alla destra del Teatro, cantando l'

A n t ì s t r o f e.

Tu la reggi, l'avvalora,
Sommo Nume, al fier cimento,
Nè all'estremo suo momento
L'abbandoni il suo valor.

Calliroe. Il mio sangue a lui versato
Forse il Nume a lui richiede?
Lo spargete, io vò il mio fato
A incontrar senza timor.

(Il Coro disposti intorno a Calliroe, nel mezzo della Scena, e restando a piè fermo, comincia l'

E p ò d o.

Chiara farà il tuo nome
Del sesso tuo la gloria.

Von Heldenmuth die Seele
Erfüllt, und fürchtenicht desSchicksalsStrenge.

(Der Chor verläßt seine trauernde Stellung und
nimmt einen lebhaften aber ernsten Ton an.
Er vereinigt sich und tritt zur Linken der
Callirhoe, singend die

Strophe.

Dieser Muth ist eine Gabe
Von dem Gott, den wir verehren.
In ihr glänzt ein Strahl der Gottheit;
Diese Kühnheit schenkt er ihr.

(Der Chor nähert sich in einer krummen Linie
dem Tempel, und geht von der Linken des
Theaters zur Rechten, singend die

Antistrophe.

Stärke sie, o groſse Gottheit,
Zu dem letzten schweren Schritte;
In der Todesstunde mangle
Muth und Freudigkeit ihr nicht.

Callirhoe. Fordert denn vielleicht die Gottheit,
Dafs mein Blut vergossen werde?
So vergießt es; meinem Schicksal
Biet ich kühn die Stirne dar.

(Der Chor stellt sich mitten auf die Bühne
und singt in ruhiger Haltung den

Epodos.

Du wirfst den Ruhm erhöhen
Des weiblichen Geschlechtes.

Calliroe. (interrompe.) Possa almen la mia memoria

Alla Patria esser più cara.

Coro. Da quel parlar s' impara
Quanto sia grande il cor.

(Alcuni del Coro rimangono al loro posto, altri vanno a situarsi alla sinistra di Calliroe in faccia al Tempio. Calliroe resta più vicina al Tempio, al lato opposto.)

E p i s o d i o.

Calliroe. Dunque morir degg'io (da se)

Senza saper perchè? Qual fallo mai

Punisce il Nume in me? Forse del Regno

La perdita segnaste

(con esclamazione impetuosa.)

Ne' volumi del Fato, avversi Dei?

O tu il sol Nume sei,

(Volgendosi verso il Tempio.)

Che del mio sangue hai sete? E che ti
muove

A sdegno contro me? Da me che brami?

(con alquanta forza.)

Spiegati almen.

(Comparisce sopra la porta del Tempio un' iscrizione in caratteri vermigli, che dice *Vendetta*).

Callirhoe (unterbrechend). Möchte doch nur mein
Gedächtniß

Meinem Vaterlande werth seyn.

Chor. Aus solcher Red' erkennt man
Wie groß die Seele sey.

(Einige vom Chor bleiben auf ihrem Posten.
Andere stellen sich der *Callirhoe* zur Lin-
ken, dem Tempel gegenüber. *Callirhoe* steht
dem Tempel näher an der entgegengesetzten
Seite.

E p i s o d i u m.

Callirhoe. So soll ich also sterben, (für sich.
Und höre nicht warum? Welch ein Verbrechen
Straft denn der Gott in mir? Habt ihr des
Reiches

Verderben in den Büchern

(mit heftiger Stimme.

Des Schicksals aufgezeichnet, o ihr Götter?
Bist du's vielleicht, den einzig

(Sie wendet sich gegen den Tempel.

Nach meinem Blut verlangt? Was kann dich
reitzen

Zum Zorne gegen mich? Was kannst du wün-
schen? (mit einigem Nachdruck:

Erkläre dich.

(Ueber der Thür des Tempels erscheint mit ro-
then Buchstaben die Inschrift: *Rache*.

Ma quali in sangue tinti
Caratteri son quelli?

Vendetta! O stelle!

(Rimane alquanto sospesa. Tutti quelli del Coro
indicando l'iscrizione, che apparve, fanno atto
di meraviglia, e di terrore.)

E di qual torto mai
Ti vendichi con me?

(Iu tuono lamentevole. Indi si volge al Coro.)

Deh! voi, che siete
De' suoi Misteri a parte,
Se pur d'una, che è figlia
Del vostro Rè, che stà al morir vicina
Qualche pietà sentite,
Se v'è noto l'arcano, e la funesta
Sentenza, ah! per pietà, parlate,

Alcuni del Coro.

È questa.

(Tutti rimanendo al loro posto, cantano in tuono
mesto, e lugubre, a

C o r o.

*Quando Calliroe esangue
Versi il suo sangue, od altri almen per lei
S'offra agli altari miei,
Termine avrà il mio sdegno,
Cesserà il morbo, e avrà salute il Regno.*

Was schimmern dort für Züge
Mir zu in Blut getaucht?

O Götter! Rache! (Sie bleibt einige Zeit unbeweglich stehn. Alle Personen des Chors zeigen auf die erschienene Inschrift, und geben Bewunderung und Entsetzen zu erkennen.

Und für welches Unrecht
Verlangst du Rache denn? (In klagendem Ton.
Dann wendet sie sich an den Chor.

Ach ihr die feinen
Geheimen Willen kennet,
Wenn einiges Erbarmen
Ihr für die Tochter eures Königs fühlet,
Die sich dem Tode weihet,
Eröffnet mir mein schreckliches Verhängniß,
Wenn ihr um das Geheimniß wißt.

Einige vom Chor.

So höre.

(Alle singen, auf ihrem Posten verharrend, in wehklagendem Ton und in vereintem

C h o r.

*Nur wenn entseelt Callirhoe
Ihr Blut vergießet, oder für sie jemand
Sich meinem Altar weihet,
Wird sich mein Zorn besänft'gen,
Und sich des Reiches schwere Plage legen.*

Episodio.

Calliroe. Numi! In sì chiare note
L' Oracolo parlò?

(I Ministri accennano affermativamente.)

Perchè fin ora
Me'l taceste, o Ministri?
Che pensaste di me? Ch'io non sapessi
Per la patria morir? Ov'è l'acciaro,
Le bende dove son? Voi le apprestate,
E all' Etolia narrate
Come in serena fronte
Guardò Calliroe ardita
Il sacro acciar, che gli rapì la vita.

(Il Coro entra nel Tempio. Qualche pausa; poi
Calliroe, da se).

Alfin questo morire
Che mai sarà? De' mali il fin? S'affretti.
Un ben? S'incontri. Un mal? A tutti è morte
Inevitabil male,
Da cui fuggir non può chi nacque. Ognuno,
Che visse lunga età, se gli anni andati
Osserva col pensiero, un giorno solo
Gli sembra il viver suo. Si mora; e lieto
Sia del morir l'istante allor che il fato

E p i s o d i u m.

Callirhoe. O Gott! Hat das Orakel
So deutlich sich erklärt?

(Die Priester machen ein bejahendes Zeichen.

Sagt mir wie konntet
Ihr doch so lange schweigen?
Was dachtet ihr von mir? daß ich verschmähte
Den Tod für's Vaterland? Wo ist das Messer,
Wo ist die Binde? Wo? So haltet beides
Bereit, und sagt Aetolien
Mit welchem heitern Blicke
Callirhoe kühn herabfah
Auf den geweihten Stahl, der sie durchbohret.

(Der Chor tritt in den Tempel. Eine Pause;
nachher Callirhoe für sich.

Was kann denn nun am Ende
Der Tod mir seyn? Der Leiden Ziel? Es
komme!

Ein Glück? Es werde mir zu Theil! Ein
Unglück?

Der Tod ist für uns alle
Ein Uebel, dem wir nicht entgehn.' Ein jeder
Der lange lebte, hält, wenn er am Ziele
Sich angelanget siehet, seine Jahre
Für einen einz'gen Tag. So stirb! Beglückend
Erscheine dir der Tod, wenn dir das Schicksal,

Presenta a un' alma forte,
Onde eternar sua fama, illustre morte.

(Di nuovo breve pausa.)

Lassa! ma un tal coraggio
È vero, o finto in me? Sento le voci
Pur di natura anch'io. Di conservarsi
Ama ogni Ente, che vive. E' simulata
Oh Dio! questa fermezza,
Che valor sembra, ed il morir disprezza!
Ah! debole mio cor, di tua virtude
Così le voci ascolti? Ah! pensa, pensa
In qual caso io mi trovo!
Io già profuga, e sola,
La mesta Reggia abbandonar tentai,

(agitata, e con qualche affanno.)

Dal Padre m'involai
Gl'imenei per fuggir. Dell' onde in preda,
E forse in braccio a oscura morte, io volli
Quinci recarmi, e feci
Forse offesa al mio onor. Sol nel morire
Salvi a un punto vegg' io
La Patria, il Regno, il Padre, e l'onor mio.

Ah! termini la morte

Tutti gli affanni miei,

Zum Lohne deines Muthes,
Den ew'gen Nachruhm zu verleihn verheisset.

(Von Neuem eine kurze Pause.)

Ich Arme! Ist's denn ernstlich
Mit diesem Muth gemeint? Auch ich empfinde
Die Regung der Natur. Ein jedes Wesen
Will sich erhalten sehn. So ist erheuchelt,
O Götter, diese Kühnheit,
Mit der ich mich dem Tod zu weihen wähnte!
Und so kannst du die Stimme deiner Tugend
Vernehmen, schwaches Herz! Bedenk die Lage
In der du dich befindest!

Allein und flüchtig suchte
Ich aus der Königsburg mich fortzustehlen,
(bewegt und mit einigem Kummer.

Verliefs den guten Vater,
Um Hymen zu entgehn. Dem Meer zum
Raube,

Vielleicht dem finstern Tod zur Beute, wollte
Ich fliehn, und meine Ehre
Setzt ich vielleicht aufs Spiel. Nur wenn
ich sterbe

Kann ich gerettet sehen
Das Vaterland, den Vater und die Ehre.

So mag denn meinen Qualen
Der Tod ein Ende machen,

Or che quest' alma in lei
Più che temer non ha.

Dal dì, che apersi i lumi,
Tanto infelice io sono
Che il sol favor de' Numi,
Degli Astri il solo dono
Il mio morir sarà.

Ma della morte mia,
Nell' aspre mie vicende,
Chi di virtù s'intende
La sorte invidierà.

(Escono dal Tempio i Sacerdoti, e i Ministri,
con la corona di fiori, le sacre bende, e la
candida stola; e scesi che siano da' gradini,
cantano a Coro, in sull' ingresso del Tempio, i

C o m m i

Misera Etolia!

Qual dì funesto

Sorse per te!

Tu sarai libera

Dal morbo infesto,

Ma, oh Dio! qual perdita

Costar ti dè!

E p i s o d i o.

Calliroe. Apprestate gli arredi. Il crudo
cenno

Da mir in ihm nichts weiter
Zu fürchten übrig bleibt.

Von meiner frühesten Kindheit
Traf mich so vieles Unglück,
Dass ich als einz'ge Wohlthat
Der mitleidsvollen Götter
Den Tod betrachten muss.

Beneiden wird ein jeder
Mein herbes Loos, der richtig
Der Tugend Werth zu schätzen
Und ihr zu huld'gen weifs.

(Die Priester und Diener treten aus dem Tempel mit der Blumenkrone, der heiligen Binde und dem weissen Gewande. Nachdem sie die Stufen hinabgestiegen sind, singen sie, zum Chor vereint, am Eingange des Tempels die

K o m m a s.

Armes Aetolien!

Ein Tag des Unglücks
Bricht für dich an!

Bachus befreiet dich

Von deiner Plage;
Doch ach! was fordert er
Dafür von dir!

E p i s o d i u m.

Callirhoe. Wohlan so rüftet euch, den ernstesten
Willen

Dell' Oracol funesto
 Solleciti eseguite. In vece mia
 Vano cercar sarìa
 Chi volesse morir; e in me viltade
 Fora il cercarlo, o l'indugiar.

(Dai Ministri le viene adattata la bianca stola, la corona di fiori, e si prepara Calliroe in assetto di vittima; poi continua,

Ma dove

È il sacro ferro? Ancora
 Nol veggo. A che si tarda? E perchè lunge
 Si trattien chi l'impugna?

Alcuni Ministri.

Ecco che giunge.

(Due Ministri portano una piccola ara fuori dal Tempio, e la situano in poca distanza dirimpetto all' ingresso di quello. S'affaccia sulla porta il gran Sacerdote Coréso.

(Calliroe nel vederlo, mostra la maggior sorpresa, ed esclama.

Calliroe. Possenti Dei! Chi veggio mai! Coreso!
 Ei quì? Ma come? Il tempio
 Della Città quando lasciò? Di questo
 Come all' are Ministro? Adesso in-
 tendo

Qual vendetta richiede
 Il suo Nume da me.

(Si volge verso Coréso, e avanza di qualche passo verso di lui.

Fur le tue preci, (rimproverandolo.)

Des schrecklichen Orakels
Mit Eifer zu vollziehn. An meiner Stelle
Wird niemand sich dem Tode
Hingeben wollen, ja es wäre Feigheit
In dieser Hoffnung zu verharrn.

(Die Diener legen ihr das weisse Gewand an und
setzen ihr die Blumenkrone auf. Callirhoe be-
reitet sich zum Opfertode vor und fährt dann
fort:

Wo ist denn

Der heil'ge Stahl? Noch seh ich
Ihn nicht. Was zögert ihr? Ist der noch ferne,
Der ihn ergreifen soll?

Einige der Priester.

Da kommt er eben.

(Zwey Priester tragen einen kleinen Altar aus
dem Tempel, und stellen ihn in geringer Ent-
fernung dem Eingange gegenüber. Der Ober-
priester Corefus zeigt sich in der Thür.

(Callirhoe äussert, wie sie ihn sieht, das grösste
Erstaunen, und ruft aus:

Callirhoe. Allmächt'ger Gott! Wen seh ich da!
Er hier? Und wann verlies er
Den Tempel in der Stadt, um hier in diesem
Dem Altar sich zu weihn? . . . So kann ich
endlich

Ergründen, welche Rache
Sein Gott von mir verlangt.

(Sie wendet sich gegen den Corefus, und nähert
sich ihm einige Schritte.

Nur deinen Bitten (Im Ton des Vorwurfs.

Che ottenner per vendetta il morir mio.

Perchè in te non poss' io

Pregio trovar, che amor m'inspiri, offeso

Si crede il Nume in te. Del morbo infesto

Sola cagion tu sei. Vieni; chi tante

(con amarezza, e forza.)

Vittime conta al fasto suo, può franco

Una aggiungere a quelle.

Vieni; ferisci; e sappi (con gran calore.)

Che amante ti disprezzo,

Nemico non ti curo,

Che il mio core è per te sempre l'istesso,

E se pria non t'amai t'abborro adesso.

(Si muove con intrepidezza versol' ara, scortata dai Ministri. Le viene adattata la sacra benda. Coréso scende i gradini. I Sacerdoti fanno inginocchiare Calliroe per essere sacrificata. Coréso, sempre in silenzio, e sempre in atto grave, e mestissimo, alza il sacro ferro per ferirla, poi lascia ricadere il braccio: replica poi l'atto istesso, e resta alquanto col braccio sollevato, che si vede tremante; indi risoluto rivolge il ferro contro il suo petto, ve l'immerge rapidamente due volte, e cade estinto.

Tutti fanno atti d'ammirazione, e sorpresa; e subito è sbendata Calliroe, che sorpresa guarda intorno di se, e vedendo Coréso, che giace, s'alza, e si muove verso di lui.

Um Rache hab ich meinen Tod zu danken.
 Der Gott glaubt sich beleidigt,
 Weil keinen Vorzug ich an dir entdeckte,
 Der mich zur Liebe reizt. Die Landesplage
 Ist wahrlich bloß dein Werk. Wer seinem

Stolze (mit Bitterkeit und Nachdruck.

So viele Opfer bringen sah, mag ihnen
 Noch eins hinzugesellen.
 Ergreif den Stahl, und wisse (Mit großem Feuer.
 Daß weder deine Liebe,
 Noch deine Feindschaft Eindruck
 Auf mich zu machen fähig ist, und daß ich
 Statt Liebe Abscheu nur für dich empfinde.

(Sie nähert sich, von den Dienern geführt, mit Unerfrockenheit dem Altar. Man bindet ihr die heilige Binde vor die Augen. Corefus steigt die Stufen herab. Callirhoe kniet, um geopfert zu werden, auf Veranstaltung der Priester nieder. Corefus, immer schweigend, ernst und sehr niedergeschlagen, hebt den geheiligten Dolch in die Höhe, um ihn in ihre Brust zu stoßen, läßt aber den Arm zurücksinken. Er wiederholt dieselbe Bewegung, und steht einige Zeit mit aufgehobenem Arm da, den man zittern sieht. Dann kehrt er entschlossen den Dolch gegen seine Brust, stößt ihn schnell zweymahl in dieselbe, und fällt entseelt hin,

Alle machen eine Bewegung der Verwunderung und des Erstaunens. Man nimmt der Callirhoe sogleich die Binde von den Augen. Sie blickt um sich her, und da sie den Corefus auf der Erde liegen sieht, steht sie auf und nähert sich ihm.

Calliroe. Stelle! Che fù? Coreso!

O Numi! Egli s'uccise!

(Resta attonita, ed incantata, guardando Coréso,
finchè il Coro canta i

C o m m i.

O d'un amante misero

Destino deplorabile!

Da lui gli amanti apprendano

A raffrenare Amor,

E p i s o d i o.

Calliroe. Che avvenne? Ove son io? Quello,
che tanto

Io potei disprezzar, Coréso è quello,

Che per me si svenò? Compisce il cenno

Dell' Oracolo, a prezzo

Del viver suo, me per salvar! Nè pure

Con un accento solo

Mi chiama ingrata! Ah! quale

Rimorso al cor! Quanti confusi io sento,

Quanti affetti nel sen! Misero! E giaci

(S'avvicina tremante a Coréso, e lo guarda.)

Per dar vita a colei, che tante volte

Colle ripulse sue già ti trafisse?

O Ciel! qual fiamma ardente

Callirhoe. Was seh ich da? Corefus,
O Gott! sinkt todt darnieder!

(Sie bleibt erstaunt und wie bezaubert in Betrachtung des Corefus stehn, während der Chor singt die

K o m m a s.

O der bedauernswürdigen
Und schrecklichen Entwicklung!
Hier lerne jeder Liebende
Der Liebe widerstehn,

E p i s o d i u m.

Callirhoe. O Gott! was ist geschehn? Derselbe
Jüngling,

Den ich so sehr verachtete, Corefus,
Giebt sich für mich dahin! Um mich zu retten,
Vollzieht er des Orakels
Befehl durch selbstgewählten Tod! Er nennet
Auch nicht mit Einem Laute
Mich undankbar! Wie bitter
Empfind ich das! Welch schreckliche Gefühle
Bestürmen meine Brust! Du armer Jüngling,

(Sie nähert sich zitternd dem Corefus.

Liegst da, um die vom Tode zu erretten,
Die dich so oft mit ihrem Haß gemordet.
O Himmel! Welche Flamme

In me il rossore accende! Oh Dio! . . . Co-
résó

Ahi! troppo tardi, è vero,
Vincesti questo cor, ma pure hai vinto;
Se in vita io ti sprezzai, t'adoro estinto.

(Si lancia sopra il corpo di Corésó, e resta al-
quanto in attitudine della più viva afflizione;
poi s'alza, e segue.

Mio ben, tu giaci esanime; (a Corésó.)

O vista! O sangue! Oh sorte! . . . (da se.)

A colpo così forte

Resistere non sò.

Vorrei . . . Oh Dio! . . . quai smanie! . . .

(Tornando verso Corésó.)

La sorte rea ben mio

(di nuovo parlando a lui, poi di nuovo staccan-
dosi, e da se.)

Ah! che la rea son io,

Altri a incolpar non ho.

(Torna di nuovo a Corésó, e di nuovo s'abban-
dona sopra il corpo estinto.

Il Coro si muove posatamente, e si dispone
in semicircolo nel mezzo del Teatro; poi
canta lo

St à s i m o n.

Sommo Divo, gran Padre del Regno,

Deh! sospendi, deh! calma lo sdegno,

Nè più sangue si versi per te.

Auf meiner Wange brennt! O Gott! —

Corefus . .

Zu spät hast du gesieget . .

Ja wohl gesiegt! Wenn ich in meinem Leben
Dich hassen konnt', verehr ich dich im Tode.

(Sie stürzt sich auf den Körper des Corefus und
verharrt einige Zeit in der Gebehrde der leb-
haftesten Betrübniß. Dann steht sie auf und
fährt fort:

Entseelt, Geliebter, liegst du da; (zum Corefus,

Ein jammervoller Anblick! (für sich,

Der Schlag war allzuheftig,

Um ihm zu widerstehn,

Wenn doch o Gott! der Schwärme-

rei'n! (sich gegen den Corefus wendend,

Das Mißgeschick Geliebter . . .

(von Neuem ihre Worte an ihn richtend, dann
sich wieder entfernend und für sich.

Ich bin allein die Schuld'ge,

Ich klage niemand an,

(Sie kehrt abermahls zum Corefus zurück, und
wirft sich von Neuem auf den erblassten Leichnam,

(Der Chor setzt sich in eine ruhige Bewegung, und
stellt sich in einem Halbzirkel auf die Mitte
des Theaters; dann singt er das

Stafimon.

Großer Gott, Beschützer dieses Reiches,

Setze deinem schweren Zorne Schranken,

Und es fließe weiter dir kein Blut.

Compie il fato la vittima esangue,
 E compì nel versar il suo sangue
 Un tuo cenno, che legge le diè.

Or ti basti, se sciolto è già il voto,
 Pietà senti d'un popol divoto,
 Di pietade se indegno non è.

Sommo Divo, gran Padre del Regno,
 Deh! sospendi, deh! calma lo sdegno,
 Nè più sangue si versi per te.

(Quelli del Coro, che adattarono a Calliroe gli arredi di vittima, s'avvicinano a lei in atto di spogliarnela; ella s'alza con impeto, li respinge, e parla con estremo calore. Nell'alzarsi Calliroe avrà tolto dalla ferita di Coréso il ferro, con cui egli s'uccise.

È s o d o.

Calliroe. Scostatevi, partite. Io quella sono,
 Che vittima richiese il vostro Nume.
 Egli chiese vendetta; un' alma ingrata
 In me punire ei volle. Ingrata io fui
 A Coréso, che tanto
 M'amò, che tanto fece
 Per me; tutti or ricordo
 Gli obblighi miei: sì, quell' ingrata io sono,
 La vittima son io,

Das entseelte Opfer hat genüget
 Seinem Schicksal, und mit seinem Tode
 Deinem Willen, der Gesetz ihm war,
 Wenn wir hielten, was wir dir gelobet,
 So erbarm dich deines frommen Volkes,
 Findest du es deines Mitleids werth.
 Großer Gott, Beschützer dieses Reiches,
 Setze deinem schweren Zorne Schranken,
 Und es fließe weiter dir kein Blut.

(Diejenigen unter dem Chor, die der Callirhoe
 den Opferschmuck angelegt haben, nähern sich
 ihr, um ihr denselben abzunehmen. Sie steht
 mit Heftigkeit auf, stößt sie zurück, und spricht
 mit der äußersten Wärme. Aufstehend nimmt
 sie aus der Wunde des Corefus den Dolch, mit
 welchem er sich getödtet hat.)

Exodus.

Callirhoe. Entfernet alle euch. Ich bin das
 Opfer,

Durch dessen Tod ihr euern Gott befriedigt,
 Er heischet Rache. Einer Undankbaren
 Bestrafung fordert er. Ich stiefs mit Härte
 Corefus, der so innig
 Mich liebte und verehrte,
 Von mir. Ja ich erinnre
 Mich meiner Pflicht. Ich war die Undankbare,
 So sey ich auch das Opfer.

Deggio, e voglio morir. Ombra diletta,
Perdona i torti andati,
Vedi d'un tardo amor le prove estreme,
L'onda Letéa noi varcheremo insieme.

(Nel punto che Calliroe vuol tornar verso l'ara per avvicinarsi di nuovo a Coréso, col ferro alzato, il Coro si frappone, e uno de' Ministri v'è per disarmarla, ma ella lo previene, si ferisce, nell' allontanarsi da lui, e v'è a cadere trafitta presso alla Fontana, che stà in faccia al Tempio.)

F i n e.

Der Tod ist Pflicht und Wunsch. Geliebter
Schatten,

Verzeihe mir mein Unrecht,

Sieh die Beweise einer späten Liebe.

Vereinigt wallen wir durch Lete's Fluthen.

In dem Augenblick, wo Callirhoe zum Altar zurückkehren will, um sich von Neuem dem Corefus mit aufgehobenem Dolche zu nähern, stellt sich der Chor dazwischen, und einer der Diener ist im Begriff, sie zu entwaffnen; allein sie kommt ihm zuvor, stößt, indem sie sich von ihm entfernt, den Dolch in ihre Brust, und sinkt entseelt an der Quelle nieder, die dem Tempel gegenüber befindlich ist.

E n d e.

The first of the two parts of the

work is the history of the

country from the first

settling of the country

to the present time

and the second part

is the history of the

country from the first

settling of the country

to the present time

and the second part

is the history of the

country from the first

settling of the country

to the present time

Errori.

Correzioni.

pag. 12. l. 14. folo	• • •	solo
pag. 14. l. 27. Arz	• • •	Arte
pag. 24. l. 27. quac	• • •	quae
pag. 44. l. 4. fosser o	• • •	fossero
pag. 70. l. 17. Phāse	• • •	Phāse
ibid. l. penult. antorità	• • •	autorità.
pag. 104. l. 6. dopia	• • •	doppia.
pag. 110. l. 19. immolar.	• • •	immolar!
pag. 118. l. 21. a lui	• • •	a voi
pag. 140. l. 6. di nnovo	• • •	di nuovo

Page 101
Page 102
Page 103
Page 104
Page 105
Page 106
Page 107
Page 108
Page 109
Page 110

Filistri da Caramondani, Antonio <<de>>,

Callirhoe Ein Thespisches Trauerspiel = Calliroe

Berlin 1805

Coburg, Landesbibliothek -- C III 9
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11920237-0